Zeitschrift
für
Musikwissenschaft

Herausgegeben
von der
Deutschen Musikgesellschaft

Vierter Jahrgang
Oktober 1921—September 1922

Schriftleitung
Dr. Alfred Einstein

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Inhalt

Seite

Abert, Hermann (Leipzig), Ein neu entdeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten 524

Altmann, Wilhelm (Berlin), Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahr 1921 563

Arend, Max (Köln a. Rh.), Die Ouvertüren zu Glucks Cythère assiégée 94

Bleſſinger, Karl (München), Eine neue Begründung der muſikaliſchen Logik 365

—— Die Symptome der Dekadenz in der Muſik 170

Cohn (†), Arthur Wolfgang, Das muſikaliſche Verſtändnis 129

Deutſch, Otto Erich (Wien), Schuberts Krankheit 100

Einſtein, Alfred (München), Briefe von Brahms an Ernſt Frank 385

Engländer, Richard (Dresden), Zur Muſikgeſchichte Dresdens gegen 1800 199

Friedlaender, Max (Berlin), „Aus rheiniſchen Jugendtagen“ 363

Geiger, Albert (Weilheim), Bauſteine zur Geſchichte des iberiſchen Vulgär-Villancico . . 65

Handke, Robert (Pirna), Die akzentuale Schwebung in Mozarts Requiem-„Benediktus“ 160

Heinitz, Wilhelm (Hamburg), Ein Materialbeitrag zur Kenntnis der arabiſchen Muſik . 193

Idelſohn, A. Z. (Jeruſalem), Parallelen zwiſchen gregorianiſchen und hebräiſch-orientaliſchen Geſangsweiſen 515

Kinsky, Georg (Köln a. Rh.), Randnoten zum Katalog des neuen Wiener Inſtrumentenmuſeums 162

—— Beiträge zur Tielke-Forſchung 604

Koczirz, Adolf (Wien), Die Fantaſien des Melchior de Barberis für die ſiebenſaitige Gitarre (1549) 11

Kroll, Erwin (München), Über den Muſiker E. T. A. Hoffmann 530

Leitzmann, Albert (Jena), Beethovenſtudien 358

Michael, Wolfgang (Freiburg i. Br.), Die Entſtehung der Waſſermuſik von Händel . . 581

Mies, Paul (Köln a. Rh.), Über die Behandlung der Frage im 17. und 18. Jahrhundert 286

Molnár, Anton (Budapeſt), Der große Takt 168

Munter, Friedrich (München), Ignaz von Beecke (1733—1803) 586

Nettl, Paul (Prag), Beitrag zur Geſchichte der Tanzmuſik im 17. Jahrhundert 257

—— Erinnerungen an Erzherzog Rudolph, den Freund und Schüler Beethovens . . . 95

—— Weltliche Muſik des Stiftes Oſſegg (Böhmen) im 17. Jahrhundert 351

—— Zur Geſchichte der Muſikkapelle des Fürſtbiſchofs Karl Liechtenſtein-Kaſtelkorn von Olmütz 485

Refardt, E. (Baſel), Tagung der Neuen ſchweizeriſchen Muſikgeſellſchaft 119

Roesler, Carl (Bückeburg), Hiſtoriſches Muſikfeſt in Rudolſtadt am 24. und 25. September 1921 54

Sattler, Walther (Holzwickede), Muſikaliſche Eindrücke Schleiermachers im Pädagogium der Brüdergemeinde zu Niesky 241

Schering, Arnold (Halle a. S.), Ein Memorial Joh. Kuhnaus 612

Seite

Schmid, H. K. (Karlsruhe), Zweites Donaueschinger Kammermusikfest zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst 624
Schmitz-Bonn, Arnold (Bonn a. Rh.), Psalteriolum harmonicum (1642). Ein Kölner Jesuiten-Gesangbuch 18
—— Monodien der Kölner Jesuiten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts . . . 266
Schnoor, Hans (Leipzig), Das Buxheimer Orgelbuch 1
Schünemann, Georg (Berlin), Bekkers Mahler 115
—— Die Berliner Schulmusikwoche 51
Sondheimer, Robert (Berlin), Die Sinfonien Franz Becks 323, 449
Springer, Herm. (Berlin), Das Düsseldorfer Tonkünstlerfest 617
Tetzel, Eugen (Berlin), Der „Große Takt" 426
Ursprung, Otto (München), Spanisch-katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts . . 136
Vetter, Walther (Danzig), Stilkritische Bemerkungen zur Arienmelodik in Glucks „Orfeo" 27
Volkmann, Hans (Dresden), Johann Nauwachs Leben 553
Wallner, Bertha Antonia (München), Die Senefelder-Ausstellung in der bayerischen Staatsbibliothek zu München 182
Wellesz, Egon (Wien), Analytische Studie über Max Regers „Romantische Suite" . . 106
Wenz, Josef (Darmstadt), Gesangspädagogische Literatur 305
Werner, Th. W. (Hannover), Moderne Kammermusik und Mozartfestspiele in Salzburg 620
Wiehmayer, Theodor (Stuttgart), Der „Große Takt" und die Analyse der c moll-Symphonie von Beethoven 417
Wolf, Johannes (Berlin), Die Jahresversammlung der Mitglieder des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg am 19.—21. Juni 1922 615

Bücherschau 55, 184, 247, 307, 369, 428, 497, 568, 626
Neuausgaben alter Musikwerke 187, 252, 318, 382, 436, 508, 574, 641
Vorlesungen über Musik an Hochschulen 57, 121, 190, 440, 510
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft.
Einladung zur vierten Mitgliederversammlung 62
Einladung zur fünften Mitgliederversammlung 322
Bericht über die vierte Mitgliederversammlung 321
Bericht über die fünfte Mitgliederversammlung 513
Ortsgruppe Berlin 124, 253, 319, 510, 575
Ortsgruppe Halle 121, 253, 319, 445
Ortsgruppe Heidelberg 382
Ortsgruppe Köln 575
Ortsgruppe München 121, 446
Ortsgruppe Prag 577
Mitteilungen 63, 125, 190, 255, 319, 383, 446, 510, 577, 642
Kataloge 64, 128, 192, 320, 448, 512, 644
Zeitschriftenschau . . . . . Anhang (Heft 9/10)
Inhaltsverzeichnis . . . . . I—XLIV

Inhaltsverzeichnis

des

vierten Jahrgangs der Zeitschrift für Musikwissenschaft

Zusammengestellt von Kurt Fischer

Vorbemerkung

1. Finden sich bei einem Autor mehrere Absätze, so gilt die Folge: a) Aufsätze und Besprechungen, b) Arbeiten, die von einem andern besprochen sind, c) die Stellen, wo er außerdem zitiert ist.
2. Bezüglich C und K, auch C und Z, suche man in zweifelhaften Fällen bei beiden Buchstaben.
3. Fürstlichkeiten stehen bei ihren Ländern; s. a. „Kaiser" und „Papst".
4. † bedeutet gestorben.
5. Die „Zeitschriftenschau" ist nicht berücksichtigt.

A

Aaron, Pietro 166.
Abaco s. Dall'Abaco.
Abeille, Joh. Christ. Ludwig 439.
Abel, Carl Friedrich 609.
Aber, Adolf 431, 627.
Abert, Hermann, Bericht über die 4. und Einladung zur 5. Mitgliederversammlung der DMG 321 f. Bericht über die letztere 513 f. — Ein neu entdeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten 524—529. — Besprechungen über: Anna Amalia, Herzogin zu Sachsen-Weimar, Erwin und Elmire. Ein Schauspiel mit Gesang von Goethe. 1776. Nach der ... hdschr. Partitur hrsg. v. M. Friedländer 436 ff. A. Heuß, Beethoven. Eine Charakteristik 500 ff. R. Lach, W. A. Mozart als Theoretiker 248 f. A. Schurig, Leopold Mozart. Reise-Aufzeichnungen 1763—1771. 27 Fakf. hdschr. Blätter : .. hrsg. u. erläutert 312.
— Händel als Dramatiker. In: Univ.-Bund Göttingen, Mitteilungen Jg. 3. H. 1 (bespr. v. A. Einstein) 380 f.
— 27 ff., 31, 33—36, 40 f., 46, 49, 51, 122 ff., 125, 247, 288, 295 f., 298 f., 383, 579 f. 603, 626.
Abraham, Otto 497.
— -Colin, E. 319.
Achten, Raoul-Jules 307.
Adam von Fulda 10.
— de la Halle 509.
— Johann 207, 231 f.
— Johann Andreas 208.
Adler, Guido 189, 485 f.
Adriaensen, Emmanuel 383.
Aerde, R. van 369.
Äschylus (Ruiz) 186; 389, 399.
Afflizio 225.
Afrika (Krehbiel) 429, (Songs and tales) 430.
d'Agoult, Gräfin 364.
Agricola, Alexander 10.
— Johann Friedrich 360.
Ahle, Johann Rudolf 300.
Akustik. Angezeigte Schriften: Archiv f. MW 4,1 370, Biehle 431, Kornerup 630, Sabine 503, Schnorr von Carolsfeld 57.
Alain 626.
Alaleona, Domenico 191.
Albareda, Anselm M. 136.
Albergati, Pirro 565.
Alberghi, Sängerin 229.
— Sänger 230.
Albericci 356.
Albert, Eugen d' 571.
— Heinrich (17. Jahrh.) 268, 301, 531, 554, 557, 580.
— Heinrich 189.
Albertini [= Albertino, Ignazio?] 352, 356.
— J. B. 242, 245.
Albicastro, Henrico 189, 574.
Albinoni, Tommaso 565, 577.
Albrechtsberger, Johann Georg 128, 320, 384.
Aldrovandini, Antonio Vincenzo 565.
Alexander (Padua, 16. Jh.) 13.
— Meister. G. Hase, Der Minneleich M. A.s und seine Stellung in der mittelalterlichen Musik 184, (bespr. v. H. J. Moser) 308 ff.
Allegranti, Sängerin 229.
Allen, Alfred H. 428.
Aloisi, Giuseppe 563.
Alonso, Julio Pujol 89.
Altena i. Westf. (Männergesangverein) 56 f.
Altmann, Wilhelm, Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahr 1921 563 bis 567.
— 252, 371, 447, 626.
Alwin, Karl 621.
Alypius 525.
Amalteo, Aurelio 565.
Amar-Hindemith-Quartett 622.
Ambros, August Wilhelm 5, 570.
Amelung, Heinz. R. Griepenkerl, Ausgewählte Werke. Hrsg. v. H. A. (bespr. v. A. Einstein) 500.
Amerbach, Ernst Nicolaus 120.
Amerika. Angezeigte Schriften: Campbell-Sharp, Catalog Boston, Cowboy Songs 428, Folk songs, Freund, Grove 428, Howe, Krehbiel, Kentucky mountains songs 429, Lonesome tunes 429, Metcalf, Milligan 429, Negro folk songs 428, Sonneck, Songs from ... Vermont 430, Spanish-American folk songs, Teton Sioux music 430, Thorpe, Wegelin 430.
Amon, Blasius (Huigens) 507.
— Johann 564.
Amorbach s. Leiningen.
Anday, Opernsängerin 623.
Anders, Erich 447.
Andersen, Hans Christian 618. — (Schnapp) 640.
Anderssson, Otto 383.
Anderton, H. Orsmond 428.
André, Johann 183, 436.
Andresen, Albert 184.
Andro, L. 313, 317, 634.
Angelis, A. de 497.
Angiolini, Carl 213.
Anheißer, Siegfried 576.
Anna Amalia, Herzogin zu Sachsen-Weimar, Erwin und Elmire. Ein Schauspiel mit Gesang von

Goethe. 1776. Nach der ... hdschr. Partitur hrsg. v. M. Friedländer (bespr. v. H. Abert) 436 ff.
Anſion, Margarete 187, 189.
Antcliffe, Herbert 428.
Antike Muſik. H. Abert, Ein neu entdeckter frühchriſtlicher Hymnus mit antiken Muſiknoten 524—529. —(Rud. Wagner) 641.
Anton, F. Max 370.
— Karl 307.
Antonius von Oſſegg 352 f., 355.
Apel (Codex) 3, 9.
— Auguſt 310, 569 f.
Appalachians, The Southern (Campbell-Sharp) 428.
Araber. W. Heinitz, Ein Materialbeitrag zur Kenntnis der arabiſchen Muſik 193—198, dazu Berichtigung von C. Sachs 384. — Über R. Lachmanns Ortsgruppenvortrag Berlin 575.
Arbeau, Toinot 259 f., 262.
Arend, Max, Die Ouverturen zu Glucks Cythère assiégée 94 f. — 247.
Arger, Jane 431, 627.
Arioſti, Attilio 511, 578.
Ariſtophanes 434.
Arkwright, Godfrey 499.
Armenien. E. Wellesz, Die arm. Meſſe und ihre Muſik. In: Jahrbuch Peters f. 1920 (beſpr. v. A. Einſtein) 310 f.
Armin, George 56.
Arndt, Wilhelm 509.
Arne, T. A. 641.
Arneſt, Anton 216 f.
Arnim, Bettina von 249, 502.
Arnold, Friedrich Wilhelm 2, 6 f.
Arnoldus de Lantins 8.
Aron, Pietro 166.
Arteaga, Stefano 320.
Artophaeus 355 f.
Aſplmayr, Franz 576.
Aſt, Max 53.
Attaignant, Pierre 191, 383.
Attanaſio, Virginia 247, 372.
Atwood, James und Mary 430.
Auberlen, S. G. 439.
Aubert 328.
Aubigny von Engelbrunner, Nina d'. A. Leitzmann, Beethovenſtudien. 2. N. d'A.s „Briefe über den Geſang" 358—362.
— Suſanna d' 358 f.
Aubry, G. G. 627.
— G. Jean 627.
— Pierre 148 f.
Auer, Leopold 308.
Aufführungen alter Muſik in Berlin 125, 319, Dortmund 578, Erlangen 578, Halle 125 f., Hannover 511 u. 580, Heidelberg 383, Köln 576, Mannheim 578, Marburg 63, München 124, 126, 643, Paleſtrina 125, Prag 577, Rudolſtadt 54 f., Zürich 119.
Aufſchnaiter, Benedict 353, 355 f.
Auguſt, Peter 210, 217.
Aulen, Johannes 9 f.
Auſtin, Erneſt 497.
Autographenverſteigerung Wien 320, einige Preiſe dort 384.
Avenarius, Ferdinand 366.
Armann, Emil 313.
Azzoni, G. 318.

B

Baader, Joſeph 184.
Babbi, Criſtoforo 211, 213, 215, 217—220, 238.
— Gregorio 204, 213.
Bach, Carl Philipp Emanuel. (Neuausgaben) 508. — 55, 122, 124, 168, 243, 376, 460, 463, 498, 575 f., 592, 598, 634.
— Johann Chriſtian. Auszug aus einem Ortsgruppenvortrage (München) Landshoffs über B.s weltliche Vokalmuſik 121—124. — (Schökel) 507. — 98, 126, 330, 345, 376, 452, 592, 595, 634.
— Johann Chriſtoph 55, 63, 578.
— Johann Chriſtoph Friedrich 291, 298.
— Johann Ernſt 291, 298, 301, 303.
— Johann Michael 55.
— Johann Sebaſtian (ſ. a. Bach-Feſt). Beſprechungen über: Bach-Jahrbuch 16, 1919 (G. Schünemann) 370 f.; Bach-Jahrbuch 17, 1920, 184, (derſ.) 568 f.; J. Kehrer, J. S. B. als Orgelkomponiſt und ſeine Bedeutung für den katholiſchen Organiſten (O. Urſprung) 433; H. Sitte, B.s „Chromatiſche" eingeleitet und erklärt 317, (A. Einſtein) 571; G. Wahl, Die Muſik Hamburgs im Zeitalter S. B.s. Ausſtellung anläßlich des 9. deutſchen B.-Feſtes zu Hamburg, 3.—7. Juni 1921 ... veranſt. v. d. Hamburger Staats- und Univ.-Bibl. (A. Einſtein) 381 f. — Angezeigte Schriften: Chop 569, Galſton 308, J. H. E. Müller 640, Roethlisberger 503, Schweitzer 506, Ph. Spitta 57, Ch. S. Terry 430, Walters 430. — Neuausgaben 508. — B.-Abend der Ortsgruppe Berlin 319, Programme des Münchener B.-Vereins 126. Über B.s Choralvorſpiele 510. — 55, 120, 124 f., 127 f., 161, 172, 176, 191, 245, 249, 254, 258, 286, 289, 291, 298 ff., 302 f., 316, 361, 374, 377 f., 383, 412, 434, 438, 445, 447, 458, 511, 531, 537 f., 574 bis 577, 579, 592, 604, 608, 612, 614, 616, 630, 641 ff.
— Wilhelm Friedemann 55, 125.
Bach-Feſt. Dr. M.-B., Mitteilung über das B.-F. in Dortmund 578 f. — Das 10. deutſche B.-F. für Breslau angekündigt 579.
Bachmann, Friedrich Wilhelm 253.
Bacon, Roger 616.
Bader, Tenor 534.
Badi, Paolo Emanuele 565.
Baentſch, Hellmuth 578.
Bäuerle, Hermann 125, 497.
Bäumker, Wilhelm 18 f., 22—25, 268, 271, 313, 374 f.
Bagatella, Antonio 431.
Bagge, Selmar 600.
Bagier, G. 578.
Baglioni, Sängerin 228.
Bahr-Mildenburg, Anna (Stefan) 636.
Baiſch, Samuel 167.
Baker, Theodore 428.
Bakfark, Valentin Greff 13.
Balbaſtre, Claude 328.
Balch, George Chriſtoph 208.
Balke 266.
Ballard, Chriſt. 191, 576.
Balthaſar, Karl 121, 254, über ſeinen Ortsgruppenvortrag Halle 319.
Baltzar, Thomas. Deutſche Meiſterwerke für Violine allein. Hrsg. von K. Gerhartz. [Darin: 2. Th. Baltzar, 2 Préludes und Allemande] (beſpr. v. A. Einſtein) 508 f.
Bandelo, Domenico 204, 206.
Banelli, Luiſa Tetrazzini, ſ. Tetrazzini 430, 497.
Barberis, Melchior de. A. Koczirz, Die Fantaſien des M. de B. für die ſiebenſaitige Gitarre (1549) 11—17.
Barbieri, Francisco Aſenjo 12, 65—68, 70, 73 f., 76 f., 81, 83—86, 89—92, 149.
Bareſel, Alfred 627.
Bargagna, Leto 164.
Bariſon, Ceſare 382.
Baron, Ernſt Gottlieb 610.
Bartels, Wolfgang von 618.
Bartók, Bela 579, 622.
Bartſch, Rudolf Hans 105 f.
Bas, Giulio 191, 247.
Baſſani, Gebrüder, Inſtrumentenmacher 167.
— Giovanni Battiſta 355, 565.
Baſtianelli, Gianotto 184, 308.
Batka, Richard † 448, 627.
Bauer, Moritz 255.
Bauernfeld, Eduard von 105.
Bauke, Pfarrer 448.
Baumgartner (15./16. Jh.) 8.
— Carl 319.
Bax, Arnold (Miniature-Essays) 429; 621.
Bayern. Herzog Wilhelm V. (1578) 165, Herzog Wilhelm (1808) 542.
Bazelaire, Paul 641.
Bechſtein, Fr. W. Karl 632.
Beck, Franz. R. Sondheimer, Die Sinfonien F. B.s 323—351 u. 449—469, mit Notenbeiſpielen 470—484. — (Sondheimer) 640.
Becker, Kultusminiſter 52.
— Adolf 266.

Becker, Carl 431.
— Eugen 576.
— George 606.
— J. 247.
Beckerath, Alwin von 376.
Becking, Gustav 383, 576, 578.
Beckmann, Gustav, Das Violinspiel in Deutschland vor 1700. 12 Sonaten für Violine und Klavier und eine Suite für Viol. allein aus dem 17. Jahrh., hrsg. u. für den Vortrag bearb. v. G. B. 5 Hefte 189, (bespr. v. A. Einstein) 574.
Beczwarczowsky, Anton 564.
Beecke, Ignaz von. F. Munter, J. v. B. (1733—1803) und seine Instrumentalkompositionen 586 bis 603. — (F. Munter) 640.
Beer, Joseph 601.
Beethoven, Ludwig van. A. Leitzmann, B.-Studien. II. Nina d'Aubignys „Briefe über den Gesang" 358—362. P. Nettl, Erinnerungen an Erzherzog Rudolph, den Freund und Schüler B.s 95—99. Th. Wiehmayer, Der „Große-Takt" und die Analyse der c-moll-Symphonie von B. 417—425, mit Erwiderung von E. Tetzel 426 f. — Besprechungen über: Ein Wiener B.-Buch. Hrsg. v. A. Orel 184, (A. Einstein) 569; L. Böck, Gräfin Wilhelmine Thun, geb. Gräfin Ulfeld. — Ein Beitrag zur B.-Literatur. In: Alt-Wiener Kalender f. 1922 502, (A. Einstein) 626; A. Heuß, B. Eine Charakteristik (H. Abert) 500 ff.; P. Kaufmann, Aus rheinischen Jugendtagen (M. Friedländer) 363 ff.; G. v. Keußler, Zur Tonsymbolik in den Messen B.s. In: Jahrbuch Peters für 1920 (A. Einstein) 311; La Mara, B. und die Brunsviks (A. Leitzmann) 249; A. Leitzmann, L. van B. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen, gesammelt und erläutert (A. Einstein) 502; W. Schweisheimer, B.s Leiden, ihr Einfluß auf sein Leben und Schaffen (A. Leitzmann) 635 f.; F. Volbach, Die Klaviersonaten B.s. Ein Buch für Jedermann (A. Sandberger) 435; B. über eine Gesamtausgabe seiner Werke. Nachbildung eines unbekannten Schriftstücks aus dem B.-Haus, mit Erläut. v. M. Unger (A. Sandberger) 372. — Angezeigte Schriften: B.-Briefe — L. Schmidt 497, Briefe — Storck 627, Bilancioni 308, Böck 502, Braunstein 507, Chop 247, Correa d'Oliveira 248 Frimmel 431, Galston 308, Hellinghaus 570, Köhler 311, Leoni 250, Mersmann 502, W. Nohl 503, Pfohl 503, v. d. Pfordten 571, Rolland (italienisch) 377, Roth 627, Schweisheimer 316, Suarès 637, Thayer-Krehbiel 430. — 35, 45, 48 f., 64, 102 f., 106, 115 ff., 121, 126, 128, 136, 169, 172, 187 f., 192, 251, 255 f., 307, 320, 324 f., 335, 348 ff., 377, 384, 409, 432 f., 436, 438 f., 450, 452, 456 f., 460 ff., 464—467, 498, 512, 532, 534—539, 541, 548, 571 f., 575 f., 593—597, 601 ff., 634.
Begue, ministrer d'arpa 149.
Bekker, Paul 308, 431.
Belch, Udalricus 136.
Belfiore, Il conte di 566.
Belgien. Angezeigte Schriften: van Aerde 369, Annuaire 370, van den Borren 369, 638, Stellfeldt 369.
Bellaigue, Camille 308, 626.
Bellermann, Friedrich 525 f.
— Heinrich 2, 6 f.
Belli, Sänger 230.
Bellissima, G. B. 308.
Below, Christoph 56.
Beltrani, Sängerin 228.
Bembo, Hieronymus Quirinus, Ismerius, Lucilius, Pietro, Torquato 12.
Benda, Ernst Friedrich 253.
— Friedrich Ludwig 531.
— Georg 381, 437, 546, 578.
Benedetti, Sänger 227 f.
Benedictus (Ducis) 125, 255.
Benelli, Sänger 230 f.
Bennemann, Paul, Musik und Musiker im alten Leipzig (bespr. v. A. Einstein) 56.
Benrabah, Mohammed 193, 195.
Benvenuti, G. 641.
Berberich, Domkapellmeister 643.
Berenzi, A. 165.
Beretta, Sänger 229.
Bergamori, Giacomo Antonio 567.
Bergen in Norwegen (Wiers-Jensen) 506.
Berger, Ludwig 540.
Bergmans, Paul 369, 627.
Berlin. W. Altmann, Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek zu B. im Etatsjahr 1921 563—567. — C. Sachs, Staatliche Musikinstrumentensammlung. Kleiner Führer. Amtliche Ausg. (bespr. v. A. Einstein) 252. — Über H. Springers Ortsgruppenvortrag (Berliner Musik ca. 1790—1820) 253. E. T. A. Hoffmann-Ausstellung der Preuß. Staatsbibliothek 577 f. Jahrhundertfeier des Akad. Instituts für Kirchenmusik 578.
Berlioz, Hector 500, 536, 632. — (Kapp) 502, (Koechlin) 630.
Bermudo, Juan 13.
Bernard, Josef Karl 101.
Bernardini 565.
Bernasconi, Sängerin 225.
— Andrea 458.
Berners, Lord (Miniature Essays) 503.
Bernhard, Christoph 301.
Bernhardt, J. 100 f.
Bernhoff, Johannes 435, 572.
Bernkopf (Pernkopf) 487 f.
Bernoulli, Eduard 63, über seinen Ortsgruppenvortrag Zürich 119 f., 191, 301, 309.
Bertali, Antonio. (Laroche) 507. — 352 f., 356, 488, 565.
Bertati, Giovanni 566.
Bertoldi, Andrea 229 ff., 232 ff.
— Antonio 226 f., Vertrag mit Dresden 227 f., 229.
Bertoni, Ferdinando Giuseppe 508.
Besardus, Joannes Baptista 383.
Besozzi, Antonio 201, 209.
— Carlo 201, 209 f., 216.
— Franz 216.
Besserer, Erika 511.
Bettermann, W. 242, 247.
Beyer, J.-Barnet 500.
— Rudolf von 553.
Beyle, Henri (Stendhal) 317.
Bianchini, Giovanni Battista 565.
Bibbiena, Kardinal 81.
Biber, Heinrich Johann Franz von. Deutsche Meisterwerke für Violine allein. [Darin: 1. F. Biber, Passacaglia g moll.] Hrsg. v. K. Gerhartz (bespr. v. A. Einstein) 508 f. — 119, 352—356, 485—488, 490, 494, 511, 574.
Biberhofer, Raoul 184, 569.
Bibiena, Ferdinando 233 f.
Bibliographie. W. Altmann, Wichtigere Erwerbungen der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahr 1921 563—567. Kleine Mitteilung über die Bibl. Santini 511. — A. Hiff, Catalogue of Printed Music published prior to 1801 now in the Library of Christ Church Oxford (bespr. v. A. Einstein) 499. — (Katalog Boston) 428, (Tabulatur-Drucke) 317.
Bichler (?) 356.
Biden, Sidney 124, 253.
Bidou, Henry 627.
Bie, Oskar 184, 308, 497, 569.
Biego, Paolo 565.
Bieble, Johannes 370, 431.
Bienstock, Heinrich 563.
Bientner 356.
Bierdimpfl, K. A. 167.
Bierey, Gottlob Benedict 199, 230.
Bigatti, Balletmeister 232.
Bigongiari, Marco 565.
Bilancioni, G. 308.
Bilbie, Edward Normanton 497.
Billington, Mme 123.
Billroth, Theodor 406.
Binchois, Gilles 8, 191.
Binder, August Siegmund 216 f.
— Christlieb Siegemund 210, 216 f.
Bioni, Antonio 577.

Birch-Hirschfeld, A. 149.
Bischoff, Hans 371.
Bismarck, Otto von 502.
Bitter, Carl Hermann 27, 122.
Blanchard, H. L. 324.
Blareau, Ludovic 627.
Blasis, Francesco Antonio de 564.
Blasius, Friedrich 564.
Blensdorf, Otto 52.
Blessinger, Karl, Die Symptome der Dekadenz in der Musik. Ein Beitrag zur Beurteilung der neuesten Produktion 170—182. Eine neue Begründung der musikalischen Logik. [Bespr. von: W. Harburger, Die Metalogik] 365—368.
— 592, 627 f.
Bleyer, Nicolaus 189, 574.
Bliß, Artur 621.
Bloch, Ernest 621.
Blockx, Jan (L. Solvay) 369.
Blow, John 252.
Blumauer, Aloys 362.
Blume, Fritz 63, 507.
Blumenthal, Paul 56, 372.
Boccaccio, Giovanni 81.
Boccherini, Luigi, La musica notturna di Madrid. Quintettino per 2 V., Viola e 2 Vc. Hrsg. v. W. Upmeyer (bespr. v. Th. W. Werner) 187. — 326, 331 ff., 335, 339 f., 344, 346 f., 349 ff., 450, 452 ff., 456, 458 ff., 462 bis 465, 467 f., 511, 597, 599, 602, 641.
Bode, Wilhelm 590, 607.
Bodino, Sebastiano 353, 356.
Böck, Ludwig, Gräfin Wilhelmine Thun, geb. Gräfin Ulfeld — Ein Beitrag zur Beethoven-Literatur. In: Alt-Wiener Kalender f. 1922 502, (bespr. v. A. Einstein) 626. — 184, 569.
Boeddeker, Philipp Friedrich 189, 574.
Böhm, Georg 381.
Böhme(-Reichenbach) 642.
Böhmen. P. Nettl, Weltliche Musik des Stiftes Ossegg (Böhmen) im 17. Jahrh. 351—357. — (D. Orel) 507. — Über J. Krupkas Ortsgruppenvortrag Prag 577.
Bölitz, Kultusminister 578.
Böttger, Librettist 563.
Boghen, Felice 191.
Boïeldieu, François Adrien (Blessinger) 627.
Bolingbroke, Lord 583.
Bologna. (Batielli) 252.
Bonaventura, Arnaldo 372.
Bonaveri, Sänger 228, 230, 238, 241.
Bondini, Operntruppe 225 f.
— Sängerin 227 f.
Bonelli 191.
Bonet, Friedrich 581, 583 f., ein Bericht von ihm über Händels Wassermusik 585.
Boni, Giovanni Battista 164.
Bonifacius, der heilige 146.
Bonn. (P. Kaufmann), Aus rheinischen Jugendtagen (bespr. v. M. Friedländer) 363—365. — Kurfürst Maximilian Franz 364.
Bonnard, Abel 627.
Bonnerot, Jean 431.
Bonnet, Georges Edgar 308.
Bonometti, Giovanni Battista 162.
Bopp, A. Ein Liederbuch aus Schwaben. Bearb. v. A. B. (bespr. v. A. Einstein) 439.
Borgeest Joachim 604 f.
Borgia, Lucrezia 12.
Borodin, Alexander 499.
Boroni, Sängerin 228.
— (Burono), Antonio 566.
Borren, Charles van den 191, 369, 506, 638.
Borsetti, F. 163.
Bortolotti, Alessandro 164.
Boschot, Adolphe 627.
Bose, Graf, Hofmarschall 212, 217, 236, 238.
Bosquet, Emile 641.
Bossert, Gustav 167.
Bossinensis, Fr. 383.
Botstiber, Hugo 504.
Bottesini, Giovanni (Carniti) 627.
Bouillon, Duc du (um 1773) 589.
Boult, A. C. 428.
Bourgues, Lucien 247.
Boyd, Charles N. 428.
Boyer d'Agen 627.
Brahms, Johannes. Briefe von B. an Ernst Frank. Mitgeteilt von A. Einstein 385—416. — G. Ophüls, Erinnerungen an J. B. (bespr. v. A. Einstein) 376 f. J. V. Widmann, J. B. in Erinnerungen 4. Aufl. 252, (bespr. v. A. Einstein) 639. — Angezeigte Schriften: Chop 499, Misch 503, H. Schwarz 635. — Ankündigung eines B.-Festes in Hamburg 126; 128, 177, 180, 192, 256, 298, 307, 320, 362, 365, 439, 512, 619, 625, 630, 632.
Brahy, Edouard 56.
Branberger, Johann, Musik-Almanach für die Tschechoslovakische Republik 1922. 1. Jg. hrsg. (bespr. v. A. Einstein) 313.
Brandenburg s. Preußen.
— Hans 56.
Brandl, Georg 487, 489 f.
— Johann 564.
Brandler, Joseph 203.
Brasioli, R. 247.
Braun, Oskar 448.
Braune, Adam Heinrich 210.
Braunfels, Walter 376, 565.
Braunstein, Josef 507.
Brav, Ludwig 575, 640.
Bredemers, Herry (van Doorslaer) 369.
Breitenbach, F. J. 372.
Breithaupt, Rudolf Maria, Die natürliche Klaviertechnik. Teil III: Praktische Studien, Heft 1—3 (bespr. v. K. Fischer) 497 f.
Breitkopf, Gottlob Immanuel 576.
Brenet, Michel 323, 589.
Brensio, Antonio 165.
Brentano, Bettina 249, 502.
— Franz 365, 546.
Breslauer, Martin 317.
Bressan 166.
Breuning, Eleonore von 363.
— Gerhard von 102 f., 364.
— Helene von 363.
— Stephan von 103, 364.
Bricqueville, Eugène de 163.
Bridge, Frederik 428 f.
Briegleb, Luise 389 f., 393, 406.
Brito, Bernardo 89.
Brockway, Howard 429.
Brömme, Otto, Vollendete Stimmbildung (bespr. v. J. Wenz) 305.
Brombacher, Julius 446.
Bronalski, Ludwig 640.
Bronsart, Hans von 409, 413 f., seine Frau 409 f., 413.
Brown, Allen A. 428.
Bruch, Max 424, 563. — (Gysi) 629.
Bruchmann, Franz von 101.
Bruckner, Anton. Besprechungen A. Einsteins über: F. Gräflinger, A. B. Sein Leben und seine Werke 629; A. Orel, Unbekannte Frühwerke A. B.s. Mit einer ungedruckten Ouvertüre des Meisters (186) 633; H. Tessmer, A. B. Eine Monographie 506. — Angezeigte Schriften: B.-Festbuch 247, Grunsky 629, Knapp 433, V. D. Ludwig 250, Schwebsch 316. — 116, 320, 384.
Brucks, Oboist 219 f.
Brudieu, Jean 191.
Brückner, Karl 640.
Brühl, Graf (Alois?) 232.
Brüll, Ignaz 399. — (H. Schwarz) 635.
Bruger, H. D. Über seinen Ortsgruppenvortrag Heidelberg 383, 507.
Brugnoli, Attilio 191 f.
Bruinier, J. W. 184.
Brune, Hanne 512.
Brunetti, Gaetano 563 f.
Brunold, P. 191.
Bruns, Paul 627.
Brunsvik. La Mara, Beethoven und die Brunsviks (bespr. v. A. Leitzmann) 249. — Therese von B. 249, 256.
Bruolo, Bartolomäus 8.
Bruyn, M. E. de 641.
Buchner, Hans 507.
Bückeburg. J. Wolf, Die Jahresversammlung der Mitglieder des Fürstl. Instituts für musikwiss. Forschung zu B. am 19. bis 21. Juni 1922 615 f.
Bücken, Ernst, Mitteilung über das 2. Rheinische Kammermusikfest und die 2. Schulmusikwoche in Köln 579 f.
— 63, 447, 576, 579.
Bülau, Fr. 555.

Bülow, Hans von. R. Graf Du Moulin-Eckart, H. v. B. (bespr. v. A. Einstein) 631 f. — 408 f., 414, 499, 512.
— Marie von 631.
Bugarra, Pere 149 f.
Bukofzer, Max 247.
Buontempo, Giovanni 162.
Burlin, Natalie Curtis 191, 428.
Burlingame 191.
Burney, Charles 98, 121, 123, 247, 271, 372, 591, 634.
Burono (Boroni), Antonio 566.
Busch, Fritz 376.
Busoni, Ferruccio (Selden-Goth) 506. — 176 f., 499, 508, 618 f.
Bustelli, Operntruppe 203, Vertrag mit Dresden 221—226, 230, 232, 234, 237.
Butting, Max 624.
Butz, Bassist 203.
Buus, Jakob (Kraus) 507.
Burtehude, Dietrich 127 f., 301, 383, 508, 511, 578.
Byrd, William 382.

C

Caccini, Giulio 256, 287.
Cahn-Speyer, Rudolf 199, 212, 237, 239.
Caland, Elisabeth 308.
Caldara, Antonio 352, 354, 356, 576. — (Posthorn) 507.
Calderon 81, 546, 549.
Calvari-Giaccone, O. 308.
Calvesi, Sänger 228.
Calvocoressi, M.-D., Mussorgski. Deutsche umgearb. Ausg. v. E. Seelig 247 u. 308, (bespr. v. A. Einstein) 499.
Calzabigi, Raniero da 27 f., 31, 45, 50, 224 f.
Cambert, Robert 332.
Cametti, Alberto 431, 627.
Cammerlocher, Placidus von 455.
Campagnac, Ernest T. 429.
Campbell, Olive Dame 428.
Cannabich, Carl 183.
— Christian 329, 333, 337, 342, 345 ff., 465, 598. — (Hofer) 640.
Capricornus (Bockshorn), Samuel Fr. (Buchner) 507.
Carissimi, Giacomo (Cantate spirituali) 252; 286.
Carmanini, Tenor 203, 229 f.
Carniti, A. 627.
Carolus Plassensis 353, 356.
Cartier, Jean Baptiste 568.
Carulli, Ferdinand 508.
Caruso, Enrico (Bruns) 627, (Fucito-Beyer) 500, (Marafioti) 631.
Caselli, Sänger 227, 228 f.
Casimiri, Raffaele 125.
Cassel. G. Heinrichs, Joh. Fr. Reichardts Beziehungen zu C. und zu Georg Christoph Grosheim in C. (bespr. v. A. Einstein) 500.
Castelnuovo-Tedesco, Mario 621.
Catalani, Angelica 98.
Cavalli, Francesco (Cantate spirituali) 252. — 256, 288, 298, 566, 634.
Cavallo, E. 247.
Cavanna, Sänger 229.
Caza, Francisco 643.
Ceballos, Francisco 75.
Ceccarelli, Sänger 230.
Celestini, Giovanni 164, 166.
Cellini, Emilio (Spadoni) 636.
Cerone, Pedro 78 f.
Cervantes, Miguel de 66, 79, 81, 142.
Cesari, Gaetano 191.
Cesti, Marc' Antonio 288, 291, 298, 485, 566.
Chabrier, Johann Joseph 214.
Chaigneau, Marguerite 565.
Chamberlain, Houston Stewart 308.
Chambonnière, Jacques Champion de 120.
Chamisso, Adalbert von 506.
Chantavoine, Jean 56.
Charpentier, Gustave (Himonet) 502.
Chelleri, Fortunato (Eckert) 507.
Cherbuliez, A. 63, über seinen Ortsgruppenvortrag Zürich 121, 580.
Cherubini, Luigi 192, 320, 361, 532, 534, 541.
Chézy, Helmina von 104, 381. — Wilhelm von 104.
Chibas-Lassalle, A. 126.
Chierichetti, Edoardo 497.
Chigi, Scipione (Bellissima) 308. — Saracini, Graf 191.
Chirico, A. 372.
Chladni, Ernst F. Friedrich 98.
Choisy, F. 431.
Chop, Max 247, 499, 569.
Chopin, François Frédéric. H. Leichtentritt, Analyse der Ch'.schen Klavierwerke (bespr. v. W. Kahl) 250; B. Scharlitt, Chopin (bespr. v. A. Leitzmann) 377 f. — (Gauche) 248, (Valetta) 506. — 177, 339, 371, 450, 464, 498.
Choral. G. Rensing, Die Behandlung katholischer deutscher Kirchenlieder. Lehrbeispiele und Unterrichtsentwürfe. 2. u. 3. verbess. u. erweit. Aufl. (bespr. v. O. Ursprung) 313. — (Handschin) 640, (H. J. Moser) 186, (J. G. Schmidt) 186.
Chouquet, Adolphe Gustave 163, 610.
Christenius, Johann 376.
Christlieb, Franz 210.
Chrysander, Friedrich 2, 286, 563, 581, 584 f.
Chrzescinski, Regierungsrat 385.
Cialli, Rinaldo 567.
Cicero, M. Tullius 360.
Ciciliano, Antonio 165.
Cifra, Antonio (Cantate spirituali) 252.
Cima, Giovanni Paolo 189, 574.
Cimarosa, Domenico 228.
Cinti, Sängerin 229.
—, Giacomo 230.
Cipollini, D. 252.
Cipriani, Sänger 230.
Clark, Jeremiah 252.
Claudius, Georg Carl 187.
—, Matthias 187.
Clavigo (Clavijo), Bernard 84.
Clemens Alexandrinus 528 f.
Clementi, Muzio 192, 372.
Closson, Ernest 56, 247, 369, 627.
Cloys, Bartholomew 166.
Coeuroy, André 191, 627.
Cohn, Arthur Wolfgang, Das musikalische Verständnis. Neue Ziele 129—135.
—, Jonas 130.
Coleman, Satis N. 569.
Collalto, Antonius Graf. Ein Brief von ihm 489.
Collin, Heinrich Joseph von (Lederer) 570.
—, Matthäus von 100.
Colonese, Filippo 566.
Coltellini 225.
Conforti, G. L. 643.
Contarini, Marco 163.
Conti, Francesco 352, 354, 356 f.
Cooke, James Francis 499.
Corbett-Smith, A. 503.
Corelli, Arcangelo 66, 333, 508, 576, 579, 616.
Corio 191.
Cornelius, Ludovicus 203, 212, 217, 230.
—, Peter 510. — (Janowitzer) (Reger) 640.
Cornet, J. 626.
Coronaro, Gaetano (Oddone) 313.
Correa d'Oliveira, E. 248.
Correr, Pietro 163.
Corrette, Michel 333, 456.
Cortot, Alfred 499.
Cosimo, Piero di 166.
Costanzi, Giovanni Battista 566.
Coste, N. 189.
Coste, ministrer d'arpa 149.
Cota, Rodrigo 81 f.
Couperin, François 120, 577.
Courvoisier, Walter 440.
Cowboy (C. songs) 428, (Thorpe) 430.
Cramer, Carl Friedrich 590, 609.
Craus, Stephan 15.
Cristofori, Bartolomeo 168.
Croft, J. B. 428.
—, William 252.
Croiset van der Kop, A. C. 144.
Cucuel, Georges 328, 627.
Cunelli, G. 431.
Cuno, Dichter (1808) 542.
Curtis, Natalie 191, 428.
Czerwinski, Adalbert 259.

D

Dänemark (Hammerich) 56, (Meijendam) 434.
Dahlke, Ernst 248.
Dahms, Walter 630.
Dalayrac, Nicolas 381.
Dalberg, Wolfgang Heribert Freiherr von 381, 590.

Dall' Abaco, Evaristo Felice 251, 451, 576.
Damiani, Sänger 228.
Dandrieu, Jean François 191.
Dante Alighieri (Correa d'Oliveira) 248; 148, 571.
Danzi, Franz 182f., 533, 564, 576.
— Franziska 123.
Da Ponte, Lorenzo 234.
Davey, Henry 428.
David, Ferdinand 568, 574.
Dayas-Söndlin, Karin 571.
Debussy, Claude (Cortot-Edgell) 499; 250, 343, 372, 621.
Decsey, Ernst 499.
Deetjen, Gottfried 616.
Deibel, Ulla 149.
Deinhardstein, Johann Ludwig 572, 631.
Deiters, Hermann 358, 588.
De la Chevardière, Roullède 328f.
Delacroix, Eugène (G. G. Aubry) 627.
De la Halle, Adam 509.
Della Chiesa 463.
Della Ciaja, Azzolino 191, 251.
Della Corte, A. 499, 627.
Demel, Pater Superior 213.
Denéréaz, Alexandre 247f.
Densmore, France 430.
Dent, Edward J. 626f.
Denzio, Opernleiter 577.
Deppe, Louis (Caland) 308.
Derablé, Antoine François 208.
Derwort, Georg Heinrich 183.
Dessoff, Otto 394, 402, 410.
Deutsch, Otto Erich, Schuberts Krankheit. Neue Mitteilungen 100—106.
— 64, 440, 630.
Devrient, Eduard 55, 403, 533, 541.
— Otto 384.
Deym (von Stackelberg), Josephine 249.
Diabelli, Anton 96.
Diehl, Johann Baptist 267.
Diemand, Dr. 588.
Dieren, Bernhard von 625.
Diestel, Hans 431.
Dietrich, Albert 208, 215, 377, 384, 405.
Dietrichstein, Moriz Graf 98.
Dietze, Carl Gottfried 216.
— Joseph 204f., 214.
— Ludwig 214.
Dietzsch, Carl Gottfried 207, 214.
Diffené 404.
Dinkel, Rudolf 625.
Dinni, Sänger 229.
Dirigieren (Boult) 428, (Mayerhoff) 631, (Thienemann) 186 u. 380, (Zopff) 639.
Ditters von Dittersdorf, Carl 361, 576, 579, 600, 602.
Dittmar, Franz 431.
Dlabacz, Gottfried Johann 352f.
Doblhoff, Anton von 101.
Döbereiner, Christian 511, 578.
Dohrn, Georg 579.
Doles, Johann Friedrich 564.
Dommange, René 628.
Domenico da Pesaro 164.
Doni, Giovanni Battista 274, 287.
Doorslaer, G. von 369, 638.
Dorrett, Mrs. Olive Barbee Wilson 428.
Dostojewski 499. — (Coenroy) 627.
Dowland, John 382.
Downes, Olin 569.
Dräseke, Felix (Wuthmann) 317.
Draghi, Antonio 485, 566.
Dreißig, Anton 217.
Dresden. R. Engländer, Zur Musikgeschichte D.'s gegen 1800 199—241. — O. Schmid, C. M. v. Weber und seine Opern in D. (bespr. v. A. Einstein) 635. — (R. Engländer) 628.
—, Samuel 191.
Dreyer, Heinz Theo 372.
Drobisch, Th. 572.
Drömann, Christian 184.
Droysen, Johann Gustav 389.
Ducis, Benedictus 125, 255.
Dürer, Albrecht 164, 434, 469.
Düringer, Ph. J. 631.
Dürkheim s. Leiningen.
Dürniz, Thaddaeus Freiherr von 182f.
Dürrwächter, A. 141f., 147.
Dufay, Guillaume 8.
Duhan, Opernsänger 623.
Duhr, Bernhard 18f., 267.
Dumesnil, René 56.
Dumonchau, Charles 564.
Du Moulin-Eckart, Richard Graf, Hans von Bülow (bespr. v. A. Einstein) 631f.
Dunckel, Franz 214.
— [illegible]ristian 204, 206, 214.
Duni, [illegible]o?] 465.
Dunstaple, John 5, 8.
Duport, Jean Pierre 214, 641.
Durante, Francesco 361, 533, 541.
— Ottavio 276.
Du Roullet 589.
Dussek, Johann Ladislaus 539.
Duyse, Florimond van (Bergmans) 369.

E

East, Peter 166.
Eberhardt, Siegfried 248.
Eberler, Max Wilhelm 507, 596.
Eberlin, Johann Ernst 252, (Studien z. MW.) 317.
Ebert, Heinrich 165.
Ebner, A. 183.
— Wolfgang 261.
Eccard, Johann (Reichmann) 507.
Eckard, Johann Gottfried 593.
Eckardt, William 508.
Eckersberg, J. W. 217.
Eckert, H. 507.
Ecorcheville, Jules 259.
Edelmann, Moritz 126.
Edgell, Violet 499.
Edlinger, Thomas, d. ä. 166.
Eero 383.
Egarter 495.
Egger 353, 356.
Ehrenberg, Carl 618.
Ehret, Joseph 248.
Ehrhardt, Otto 431.
Ehrmann, Richard 507.
Eichendorff, Joseph von 107, 112 f.
Eichner, Ernst 333, 338, 463, 465, 598.
Eidenbenz, Johann Christian Gottlieb 439.
Einstein, Alfred. Bitte betr. Dissertationen 254f. Ortsgruppenberichte Berlin 253, München 121—124, 446. — Briefe von Brahms an Ernst Frank. Mitgeteilt 385—416. — Besprechungen über: H. Abert, Händel als Dramatiker. In: Univ.-Bund Göttingen Mitteilungen Jg. 3, H. 1, 380f.; Almanach der „Deutschen Musikbücherei" für 1922 369f.; G. Beckmann, Das Violinspiel in Deutschland vor 1700 574; P. Bennemann, Musik und Musiker im alten Leipzig 56; Ein Liederbuch aus Schwaben. Bearb. v. A. Bopp 439; Musik-Almanach für die Tschechoslovakische Republik. 1. Jg. 1922, hrsg. v. J. Branberger 313; M.-D. Calvocoressi, Mussorgski. Deutsche umgearb. Ausg. v. E. Seelig 499; R. Graf Du Moulin-Eckart, Hans von Bülow 631f.; M. Fehr, Unter Wagners Taktstock. 30 Winterthurer- und Zürcherbriefe aus . . . 1852. Mit Einltg. hrsg. 628; E. Friedländer, Wagner, Liszt und die Kunst der Klavierbearbeitung 499f.; Deutsche Meisterwerke für Violine allein, hrsg. v. K. Gerhartz 508f.; B. Golz, Wagner und Wolfram. Eine Kritik des „Parsifal" 372f.; F. Gräflinger, Anton Bruckner 629; R. Griepenkerl, Ausgewählte Werke, hrsg. v. H. Amelung 500; K. Hasse, Max Reger 373f.; F. Hasselberg, Der Freischütz. Fr. Kinds Dichtung und ihre Quellen 569f.; G. Heinrichs, J. F. Reichardts Beziehungen zu Cassel und zu G. Ch. Grosheim in Cassel 500; A. Hiff, Catalogue of Printed Music publ. prior to 1801 now in the Library of Christ Church Oxford 499; E. T. A. Hoffmann, Undine. Dichtung . . . neubearb. v. H. v. Wolzogen. Vollständ. Buch. Hrsg. v. G. R. Kruse 570; Jahrbuch Peters für 1920 310f.; Jahrbuch Peters für 1921. Statistischer Teil 570; Alt-Wiener Kalender für 1922 626; F. Lange, Jos. Lanner und Joh. Strauß. 2. Aufl. 249; A. Leitzmann, L. van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen . . . 502; F. Martienßen, Die echte Gesangskunst, dargestellt an Joh. Messchaert. 2. Aufl. 250; Mit-

teilungen der M. Reger-Gesellschaft. 1. Heft 376; Ph. de Monte, Missa ad modulum Benedicta es 6 voc. In Part. gebr. door A. Smijers 439f.; G. Ophüls, Erinnerungen an J. Brahms 376f.; Ein Wiener Beethoven-Buch, hrsg. v. A. Orel 569; A. Orel, Unbekannte Frühwerke Ant. Bruckners 633; J. J. Quantz, Ausgewählte Sonaten ... revid. v. O. Fischer und O. Wittenbecher 318; R. Rolland, Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit 634; C. Sachs, Staatl. Musikinstrumenten-Sammlung [zu Berlin]. Kleiner Führer 252; O. Schmid, C. M. v. Weber und seine Opern in Dresden 635; A. Schnerich, Geschichte der Musik in Wien und Nieder-Österreich 57; G. Schur, Erinnerungen an Hugo Wolf. Nebst H. Wolfs Briefen an G. Schur 505; G. Schwake, Fritz Volbachs Werke 316; H. Sitte, Bachs „Chromatische" eingeleitet und erklärt 571; H. Tessmer, Anton Bruckner 506; C. Valentin, Theater und Musik am Fürstl. Leiningenschen Hofe 381; (G. Wahl), Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs 381f.; H. Werner, Der Hugo Wolf-Verein in Wien 505f.; J. V. Widmann, Joh. Brahms in Erinnerungen 4. Aufl. 639; Joh. Wolf, Musikalische Schrifttafeln 1. u. 2. Heft 509; F. Zademack, Die Meistersinger von Nürnberg. Rich. Wagners Dichtung und ihre Quellen hrsg. 631.
Einstein, Alfred 27, 307, 319, 372, 553f., 556f., 560, 562, 611, 634.
Eisel, Johann Philipp 604, 610.
Eiselt, Johann 204f.
Eisert, Franz 215.
Eissold, J. G. 219.
Eitner, Robert 1—5, 7f., 10, 119, 162f., 287ff., 291ff., 346, 352f., 358, 510, 556, 564—567, 596, 603, 611.
Eitz, Carl 53, 125, 431f.
Elgar, Edward (Porte) 429.
Ellinger, Georg 432, 530, 541, 546f., 549.
Ellis, A. J. 497.
Elsner, Joseph 563.
Encina, Juan del 12, 69, 80—83, 93.
Engel, Carl 608, 610f.
— Eduard 305.
— Erich W. 628.
Engelke, Bernhard 612.
Engelmann, Wilhelm 184, 569.
Engl, Johann Evangelist 248.
Engländer, Richard, Zur Musikgeschichte Dresdens gegen 1800 199—241.
— 532, 628.
England. W. Michael, Die Entstehung der Wassermusik von Händel 581—585. — A. Hiff, Catalogue of Printed Music published prior to 1801 now in the Library of Christ Church Oxford (bespr. v. A. Einstein) 499. — Angezeigte Schriften: Royal Academy 634, Anderton, Bridge, Davey 428, Fellowes 248, 428. — Jakob II. 253, 583, Georg I. 581—585, Königin Anna 582f., Georg IV. und Gemahlin Karoline 358.
Engler, Orgelbauer 445.
Englerth, Gabriele 643.
Ephrem Syrus 529.
Erb, Karl 126.
Erbe, Kurt 509.
Erben, Hans 628.
Erdmann, Eduard 619.
Erhardt, Otto 247.
Erlebach, Philipp Heinrich 55, 563.
Ermatinger 639.
Erpf, Hermann 628.
Escribano, Juan 74.
Esquivel, Juan 84.
Este, Alfonso II. d' 163.
Esterhazy, Karoline 101.
Euler, Leonhard 245, 365.
Eusebius von Caesarea 529.
Expert, Henry 191.
Eysinga, Frances von 511.

F

Faber (um 1870) 386.
— Andreas 352f., 355.
— Friedrich 352f., 355.
Fabris, Tänzerin 225.
Falk, Johann Daniel 362.
Fall, Leo 130.
Falla, Manuel de 621.
Fani del Baci 149f.
Fara, Giulio 191, 308.
Farrell, W. J. 308.
Fasch, Carl Friedrich Christian 253.
— Johann Friedrich 612.
Fast, Alfred 640.
Fau, Julien 163.
Favier, François 201, 231.
Federici, Domenico 567.
— Francesco 566.
Fehr, Max, Unter Wagners Taktstock. 30 Winterthurer- und Zürcherbriefe aus der Zeit der Wagnerkonzerte in Zürich 1852. Mit einer Einl. hrsg. (bespr. v. A. Einstein) 628.
— 63, über seinen Ortsgruppenvortrag Zürich 119.
Fehse, W. 141f., 145f.
Feis, Oswald 105.
Felber, Rudolf 507.
Feldmair, Johann Georg 586, 590.
Fellowes, Edmund Horace 248, 382, 428.
Feo, Francesco 533.
Ferrari, Jacopo Gotofredo 564.
Ferraria, L. A. 184, 191.
Ferrère, Tanzmeister 201.
Ferrigni, Mario 497.
Fétis, François Joseph 163, 587f., 596.
Février, Henry 628.
Fey, Hermann 431.
Fiedler, Franz 204f., 214.
Field, John 377.
Filtz, Anton 325, 329—334, 341f., 346, 349f., 454, 456, 459, 461, 463, 465, 511.
Finck, Heinrich 55, 509.
— Henry T. 428.
Findeisen, Kurt Arnold, Klaviergeschichten. Einführungen in ein volkstümliches Verständnis der Musik (bespr. v. K. Fischer) 434.
Finger, Gottfried 353, 356.
Finke, Fidelio 313, 622, 625.
Fioravanti, Valentino 381.
Fischenich, Bartholomäus Ludwig 364.
Fischer, Kardinal 273.
— Oboist 209.
— Georg 611.
— Gottfried 502.
— H. 268.
— Johann 189, 574.
— Johann Kaspar Ferdinand 356.
— Kurt. W. Möller, Musikverständnis für jedermann. K. A. Findeisen, Klaviergeschichten. Einführungen in ein volkstümliches Verständnis der Musik (Bespr.) 433f.; R. M. Breithaupt, Die natürliche Klaviertechnik. T. III. Praktische Studien, H. 1—3. E. Kühn, Breithaupttechnik und Anfängerunterricht (beides Besprech.) 497f.
— Ludwig 192.
— Oskar. J. J. Quantz, Ausgewählte Sonaten. Revid. v. O. F., Klavierst. v. O. Wittenbecher (bespr. v. A. Einstein) 318.
— Wilhelm 343, 593f.
Fischietti, Domenico 232, 238.
Fitzmaurice-Kelly, J. 143.
Fitzwilliam Virginalbook 577.
Fladt, E. 320.
Flath (=Dresden) 642.
Fleischer, Catharina (verm. Tielke) 604f. —
— Hans Christoph 605.
— Oskar 122.
Fleißner, Otto 507.
Fleming, Paul 387, 562.
Fleury 191.
Flöte. J. J. Quantz, Ausgewählte Sonaten. Revid. v. O. Fischer, Klavierst. v. O. Wittenbecher (bespr. v. A. Einstein) 318. — (Letterio) 374, (Halbig) 507.
Floth, Instrumentenmacher 221.
Förster, Christoph (Hartung) 507. — 55.
— Emanuel Aloys 576.
— [Friedrich?] 540.
Folia 66.
Forchhammer, Jörgen und Viggo, Theorie und Technik des Singens und Sprechens in gemeinver-

ständlicher Darstellung (bespr. v. J. Wenz) 306.
Forqueray, Antoine 574.
Forsyth, C. 428.
Foster, Stephen Collins. (Milligan) 429, (Whittlesey and Sonneck) 430.
Fouqué s. La Motte.
Fourgaud, L. de 628.
Francesco Bossinensis 383.
— da Milano 383.
Franchois, Johann 8.
Franck, César (de Rudder) 369.
— Melchior 269, 576.
Frank, Ernst. Über seinen Briefnachlaß 384. Briefe von Brahms an E. F. Mitgeteilt von A. Einstein 385—416.
— Kornelia 415f.
— Paul 628.
Franke, Curt Magnus 431.
Frankl, Kunsthistoriker 254.
— Paul 507.
Frankreich. Ludwig XIV. 610. — Angezeigte Schriften: Annuaire 370, Bidou 627, Blessinger 628, Bonnard 627, Bonnet 308, Chantavoine 56, Février 628, Gastoué 500, Gérold 308, La Laurencie 250, 630, Martineau 250, Séré 186, 316, Striffling 57.
Franz, Oskar 628.
— Robert 126, 128, 256, 320.
Freiburg (Schweiz). (Ebret) 248.
Freitas 191.
Freli, spanischer Musiker 149f.
Frenzel, Christian Benjamin 214, 221.
Frescobaldi, Girolamo 574.
Freund, John Christian 428.
Frey, Alice 447.
— Hans 164.
— Martin 184, 426.
— Wal. 8.
— Walter 447.
Freydt, Musiklehrer 243ff.
Fricke, [Richard] 642.
Friederici, Daniel 511.
Friedländer, Erich, Wagner, Liszt und die Kunst der Klavierbearbeitung. Eine historisch-kritische Studie 431, (bespr. v. A. Einstein) 499f.
— Max, (P. Kaufmann), „Aus rheinischen Jugendtagen" (Bespr.) 363—365.
— Anna Amalia, Herzogin zu Sachsen-Weimar, Erwin und Elmire. ... Nach der ... handschr. Partitur hrsg. v. M. F. (bespr. v. H. Abert) 436ff.
— 188f., 252, 301, 385, 626.
Friedmann, Robert 507.
Friedrich, Stadtpfeifer 221.
Fries, Fr. Jakob 245.
Frigimelica Roberti, Girolamo 567.
Frimmel, Theodor von 431, 569.
Froberger, Jakob 120, 125, 127, 258, 260, 511, 577.
Fryklund, D. 166.
Fuchs, Albert 628.
— Carl †642.
Fuchs, Robert 434.
Fucito, Salvatore 500.
Führich, Gabriel Joseph 203.
Fuenllana, Miguel de 14, 75.
Fürstenau, Moritz 199ff., 203, 212, 219, 239, 560, 562.
Fuertes 78f., 88, 91.
Fugger, Graf Raymund 164.
Fuhrmann, T. 563.
Fuller-Maitland, J. A. 191, 252.
Furtwängler, Wilhelm (Specht) 636.
Fux, Johann Joseph (Halpern) 507. — 248, 257, 352, 354ff., 488.

G

Gaartz, Hans, Ortsgruppenberichte Halle 253ff., 445f.
— 121.
Gabl, J., Der Volksschul-Gesangunterricht nach der Eitzschen Tonwortmethode. Anleitung zur Erteilung desselben... Dass. Tonalitätsübungen. 2 Hefte (bespr. v. O. Ursprung) 431f.
Gabrieli, Domenico 566.
— Giovanni 642f.
Gafurius, Franchinus 576, 643.
Gagliano, Marco da 287.
von Gagstatter 103.
Galan, Cristobal 91.
Galilei, Vincenzo (Fleißner) 507. — 164, 166.
Gallus, Jacobus (Pisk) 507. — 486, 573.
Galston, Gottfried 308.
Galuppi, Baldassare 341, 566.
Gambold, Johann 245ff.
Gasco, Alberto 191.
Gasparini [illegible] o 566.
Gasperini, [illegible]gerun 229.
Gassmann, Florian 233.
Gastoué, Amédée 191, 500.
Gatti, G. M. 184.
Gauche, Edouard 248.
Gautier, Denis 120
Gaviniés, Pierre 328. — (La Laurencie) 630.
Gay, John 428. — (Kidson) 629.
Gayer, Johann Christoph 353, 355.
Gazzaniga, Giuseppe 566.
Gédalge, André 432, 628.
Geiger, Albert, Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villancico 65—93.
— 138.
Geisenheimer, Karl 139.
Geisler, Paul 564.
Geller, O. 563.
Gennrich, Friedrich 308.
Georg, Marjorie Crane 628.
George, Stefan 618.
Geraldi, Hieronymus 165.
Gerber, Ernst Ludwig 121, 353, 358, 591, 610f.
Gerbert, Martin 3.
Gerhardt, Paul 508.
Gerhartz, Karl. Deutsche Meisterwerke für Violine allein. Hrsg. v. K. G. 1. F. Biber, Passacaglia g moll. 2. Th. Baltzar, 2 Préludes und Allemande. 3. J. P. v. Westhoff, Suite A dur (bespr. v. A. Einstein) 508f.
Gérold, Th. 191, 308.
Gesang(unterricht); s. a. Schulgesang, Stimmbildung. A. Leitzmann, Beethovenstudien. II. Nina d'Aubignys „Briefe über den Gesang" 358—362. J. Wenz, Gesangspädagogische Literatur [Bespr. von 7 Schriften] 305—307. — F. Martienßen, Die echte Gesangskunst. Dargestellt an Joh. Messchaert. 2. Aufl. (bespr. v. A. Einstein) 250. O. Noë und H. J. Moser, Technik der deutschen Gesangskunst. 2. Heft (bespr. v. J. Wenz) 632f. — Angezeigte Schriften: Bruns 627, Cooke 499, Cunelli 431, Erben 628, Fucito-Beyer 500, Hahn 308, Henderson, Home 429, Kloed 629, Langwara 56, Maraffioti, Marage 631, Monaldi 311, Müller-Bruno 632, Petit 633, Rutz 503, Scheidemantel 316, Schmid-Kayser 435, Slezak 636, Tetrazzini 430 u. 497, Thienemann 57 u. 317. — Ankündigung eines Kongresses für Venedig 384.
Gesangvereine (Köttschke) 630, (Männer-G. V. Altena in Westf.) 56f., (Rabich) 313, (Scheyt) 634, (Thierfelder) 640.
Gestewitz, Friedrich Christoph 212, 229ff., 239.
Ghinassi, Kapellmeister 229.
Ghro, Johann 376.
Giardini, J. B. 567.
Gibbons, Orlando 382.
Gibbs, Armstrong 621.
Giesecke (=J. G. Karl Ludwig Metzler). E. v. Komorzynski, Der Streit um den Text der Zauberflöte. In: Alt-Wiener Kalender f. 1922 (bespr. v. A. Einstein) 626.
Gieseking, Walter 622.
Gilbert, Jean (Walbrook) 435.
Gintal, Hans Georg 487.
Giotto 571.
Gippenbusch, Jacob. A. Schmitz, Psalteriolum harmonicum 1642 [von J. G.]. Ein Kölner Jesuiten-Gesangbuch 18—26. — 274.
Giroldi, Hieronymus 165.
Gitarre. A. Koczirz, Die Fantasien des Melchior de Barberis für die siebensaitige G. (1549) 11—17. — (Carulli-Zuth) 508, (Henze) 629, (Roth) 251, (Sommer) 636.
Glachant, A. 564.
Glareanus, Henricus 74.
Glasenapp, Carl Friedrich 56.
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 301.
Gleißner, Franz 182, 184.
Gleß, Julius 126.
Glettle, Johann Melchior 353, 355.

Glöckner, Ernst 530.
Gluck, Christoph Willibald. M. Arend, Die Ouverturen zu G.'s „Cythère assiégée" 94f. W. Vetter, Stilkritische Bemerkungen zur Arienmelodik in G.'s „Orfeo" 27—50. — Angezeigte Schriften: Arend 247, Bruger 507, Cucuel, Roth 627, Vetter 508. — Bitte um G.-Briefe 192; 57, 225, 296ff., 300, 335, 338, 340, 343, 352, 361, 380f., 437, 453, 457, 461, 532ff., 542, 546, 576, 587, 589, 591.
Göhler, Georg. A. Weißmann, Giacomo Puccini (Bespr.) 639. — 448, 584.
Goepfert, Carl Andreas 564.
Görner, Johann Valentin 301.
Goethe, Johann Wolfgang von. Anna Amalia, Herzogin ..., Erwin und Elmire. Ein Schauspiel mit Gesang von Goethe. 1776. Nach der .... hndschr. Partitur hrsg. v. M. Friedländer (bespr. v. H. Abert) 436ff. — (Abert) 626. — 175, 187f., 241, 252f., 359, 361f., 363, 381, 501, 512, 532, 546, 571ff., 576, 590.
Goetz, Hermann 385f., 394, Brahms, Ernst Frank und G. 395—402, 412.
— Johannes 8.
— Laura 398f., 400.
Götzel, Franz 215.
— Friedrich 208, 215.
Gofferje, Karl 570.
Goldmarck, Carl 406, 629. — (H. Schwarz) 635.
Goldschmidt, Hugo 287ff., 291, 295, 298f., 302, 304, 595.
Goldt, Jacob Heinrich 610f.
— Samuel 610.
Golz, Bruno, Wagner und Wolfram. Eine Kritik des „Parsifal" (bespr. v. A. Einstein) 372f.
Gombert, Nicolaus 125, 150.
Gonzaga, Ferdinand von 73.
Gooßens, Eugène (Miniature Essays) 429; 621.
Goretti, Antonio 163.
— Lorenzo 163.
Gossec, François Joseph 326, 332, 335, 337, 347, 451, 458, 460f., 601.
Gotzen, Dr. 266, 270, 272.
Gounod, Charles (Landormy) 502 u. 630.
Grabner, Hermann 311, 374, 624.
Gräbner, Johann Gottfried 210, 217, 221.
— Johann Heinrich 211.
— Johann Wilhelm 217f.
Gräffer, Franz 320.
Gräflinger, Franz, Anton Bruckner. Sein Leben und seine Werke (bespr. v. A. Einstein) 629.
Gräner, Georg 618, 629.
— Paul 252. — (G. Gräner) 629.
Graf, Ernst 447, 643.
— Johann 55.
Grafczynska, Melanie 507.
Grainger, Percy 621.
Granados, Enriques 621.
Grandi, Michele Antonio 165.
Graffi, Flötenmacher 166.
Graun, Carl Heinrich 243, 253, 289, 291, 298f., 301ff., 361.
Graupner, Christoph 376.
Grautoff, Otto 317.
Greef, Paul 507.
Greff, Paul 184.
Greger, Trompeter (Olmütz) 487.
Gregor, Christian 245.
— Josef 511.
Gregori, F. 370.
Gregorianischer Choral. A. Z. Idelsohn, Parallelen zwischen greg. und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen 515—524. — Über Idelsohns Ortsgruppenvortrag Berlin 510. — (Archiv f. MW. 4, 1) 370, (Boyer d'Agen) 627, (Croft) 428, (J. G. Schmidt) 186.
Grenfell, B. P. 525, 529.
Grétry, André-Modeste. (Closson) 369. — 232, 340, 343, 350, 361, 369, 591.
Gretschel, C. 555.
Grew, Sidney 428, 500.
Griechische Musik. H. Abert, Ein neu entdeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten 524—529. — (Rud. Wagner) 641.
Grieg, Edvard 320.
Griepenkerl, Robert, Ausgewählte Werke. Hrsg. v. H. Amelung (bespr. v. A. Einstein) 500.
Grillparzer, Franz 100, 502, 570, 572.
Grimace 191.
Grimm, Julius Otto 563.
Grosheim, Georg Christoph. G. Heinrichs, Joh. Fr. Reichardts Beziehungen zu Cassel und zu G. Ch. G. in Cassel (bespr. v. A. Einstein) 500.
Groß, B. 616.
— Wilhelm 507, 621.
Grove, George 428.
Grovler, Gabriel 189.
Grünberger, Theodor 183.
Grünfeld, Heinrich 252.
Grues, Heinrich 255.
Grunsky, Karl, Das Christus-Ideal in der Tonkunst (bespr. v. O. Ursprung) 373.
— 135, 247, 629.
G'schrey, Richard 446.
Guarnerius, Joseph (Wenstenberg) 435.
Gubitosi, Emilia 641.
Gubitz, Friedrich Wilhelm 534.
Guerrero, Pedro 75, 79.
Guglia, Eugen 626.
Guicciardi, Giulietta 249.
Guido von Arezzo 509.
Guillemain, Gabriel 328.
Guines, Prinzessin von 248.
Gundolf, Friedrich 436.
Gurkhaus 400f.
Gurlitt, Manfred 619.
— Wilibald 447, 584, 616.
Gyrowetz, Adalbert 539, 564f.
Gysi, Fritz 308, 447, 532, 629.

H

Haapanen, Toivo 383.
Haas, Josef 313, 376.
— Robert 199f., 203, 226, 231, 237, 252, 317, 370, 511.
— Theodor 432.
Haba, Alois 579, 617.
Hadow, W. H. 191, 428.
Händel, Georg Friedrich. W. Michael, Die Entstehung der Wassermusik von H. Nach einer neuentdeckten Urkunde 581—585. — H. Abert, H. als Dramatiker. In: Univ.-Bund Göttingen, Mitteilungen Jg. 3, H. 1 (bespr. v. A. Einstein) 380f. — H.-Fest in Halle angekündigt 448, Göttinger H.-Festspiele 512; 55, 125, 219, 243, 249, 253f., 293ff., 297f., 300ff., 318, 324, 361, 412, 450, 500, 511, 532f., 541, 574, 578, 592, 616.
Häntsch, Stadtpfeifer 208.
Härkönen, Kyllikki 383.
Häßler, Johann Wilhelm (Strobel) 508. — 199, 216f.
Häusermann, H. 119.
Hagedorn, Staatsrat Dr. 381.
Hagemann, C. 578.
— Ernst August 531.
Hagen, Oskar 512.
Hagius, Konrad 261.
Hague, Eleanor 430.
Hahn, Reynaldo 308.
Hainlein, Hanns, d. ä. 167.
— Sebastian 168.
Halbig, Hermann 507.
Halle a. S. Ortsgruppe der DMG begründet 121. Bericht über das Jahresfest des Evang. Kirchenmusikvereins 125f.
Halm, August, Über Bachs Konzertform. In: Bach-Jahrbuch 1919 (bespr. v. G. Schünemann) 370f.
— 135.
Halpern, Vita 507.
Hambourg, Mark 500, 570.
Hamburg. (G. Wahl), Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs. Ausstellung anläßlich des 9. deutschen Bachfestes zu Hamburg, 3.—7. Juni 1921 in Gemeinschaft ... veranst. v. d. Hamburger Staats- und Univ.-Bibl. (bespr. v. A. Einstein) 381f. — (Rubardt) 507.
Hammer, Chr. 607, 610.
Hammerich, Angul 56, 137, 190.
— Ebbe 621.
Hammerschmidt, Andreas 300, 643.
Hampe, Johannes 531ff., 539.
Hampel, Joseph 210.
Handke, Robert, Die akzentuale Schwebung in Mozarts Re-

quiem — „Benedictus" 160 bis 162.
Handke, Robert 249, 371.
Handl, Jakob, s. Gallus.
Handschin, Jacques 63, über seinen Ortsgruppenvortrag Zürich 119, **640.**
Hanno, Frau 386.
Hanslick, Eduard. Ein Brief von Brahms an H. 402, 501. — (Schäfke) **640.**
Hanssen, Friedrich 70.
Harburger, Walter. K. Blessinger, Eine neue Begründung der musikalischen Logik (Bespr. von: W. Harburger, Die Metalogik) 365—368.
Hardörfer, Anton 578.
Harich, Walter 530, 536, 547.
Harmonium. (Bie) 184.
Harms, Gottlieb 252, 373.
Harpsichord s. Klavier.
Harrer, Ehrenreich 491.
Harris, J. 582.
Hartmann, Th. von 174.
Hartow, Maria 619.
Hartung, Alfred 507.
Hartzheim, Joseph 19.
Hase, Günther, Der Minneleich Meister Alexanders und seine Stellung in der mittelalterlichen Musik 184, (bespr. v. H. J. Moser) 308ff.
— Hellmuth von 245.
— Oskar von 184, 568.
Hasse, Johann Adolph 199f., 207, 221, 231, 237f., 289, 437, 508, 541.
— Karl, Mitteilung über die Vorführung einer „Praetorius-Orgel" 127f.
— Max Reger (bespr. v. A. Einstein) 373f.
— 311, 376, 447.
Hasselberg, Felix, Der Freischütz. Fr. Kinds Operndichtung und ihre Quellen, hrsg. 310, (bespr. v. A. Einstein) 569f.
Hastung, Carl 53.
Haßler, Hans Leo 22, 55, 268, 511, 554, **643.**
Haudeck, Carl 210, 216.
— Carl Joseph 216.
Hauptmann, Carl 619.
Hausenstein, Wilhelm 372.
Hausmusik s. Musikpflege.
Havemann-Quartett 619.
Haydn, Joseph. A. Schnerich, J. H. und seine Sendung 435, (bespr. v. R. Lach) 503ff. — Angezeigte Schriften: Kornauth 507, Papp 503, Stendhal 317, Um Haydn .. 186. — 98, 116, 121, 128, 165, 188, 244, 251, 256, 312, 315, 318, 330, 334, 339f., 345, 349, 361, 376, 388, 439, 450f., 460, 462, 465, 467f., 511f., 537, 575, 587, 591—595, 597—603, **610, 634.**
— Michael 183, 312, 541.
Haym, Nicola 500.
Hebbel, Friedrich (Schnapp) 640.
Hebenstreit, Pantaleon 212.
Hebräische Musik. A. Z. Idelsohn, Parallelen zwischen gregorianischen u. hebräisch-orientalischen Gesangsweisen 515—524. — Über Idelsohns Ortsgruppenvortrag Berlin 510. — (Idelsohn) 56.
Hecker, Justus Friedrich Carl 141.
Heckmann, Konzertmeister 404.
Heckscher, J. 604.
Heermann, Violinist 403f., 407.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 331, 366, 507.
Hehemann, Max 370, 373.
Heidegger, J. J. 582, 585.
Heindel, Max 629.
Heine, Heinrich 377.
Heintz, Wilhelm, Ein Materialbeitrag zur Kenntnis der arabischen Musik 193—198, dazu Berichtigung von C. Sachs 384.
— 55.
Heinrichs, Georg, J. Fr. Reichardts Beziehungen zu Cassel und zu Georg Christoph Grosheim in Cassel (bespr. v. A. Einstein) 500.
Heinse, Wilhelm 39, 43, 49, 541.
Heinson, Johann Theodor 604, 609, 611.
Heinze, Leopold 374.
Helbig, H., Ortsgruppenbericht Heidelberg 382f.
Hell, Theodor 534.
Hellinghaus, Otto 570.
Hellmesberger, Joseph 568.
Helmholtz, Hermann 365.
Henderson, [illegible] in 430.
— William J. [illegible].
Henschel, Georg 390, 393, 411.
Henze, Bruno 629.
Herbart, Johann Friedrich 366.
Herbeck, Johann 402.
Herbing, Valentin 302.
Herder, Johann Gottfried 187, 291, 576.
Hergenröther 141, 145.
Hering, Carl Gottlieb, Karl Eduard, Richard (O. Schmid) 635.
Hermeneutik. P. Mies, Über die Behandlung der Frage im 17. und 18. Jahrh. Beiträge zur musikalischen Figurenlehre 286—304. — Über Mies' Ortsgruppenvortrag Köln 575f.
Herner, Karl 409.
Hernried, Robert, Über seinen Ortsgruppenvortrag Heidelberg 382f.
Herold, Max 616.
Hervey, Arthur 428, 570.
Herzogenberg, Heinrich von 255, 563, **642.**
Hessen. Landgraf Georg II. 559.
Hetsch, Louis 439.
Hettersdorf, E. M. von 381.
Heuberger, Richard 100.
Heugler 356.
Heuler, Raimund 431.
Heurlin, Paula af 383.
Heurung 389—392, 403f., 407.
Heuß, Alfred, Beethoven. Eine Charakteristik (bespr. v. H. Abert) 500ff.
— 34, 63, 297, 301, 535, 539, 576.
Hevesy, André de 249.
Heydt, von der, Pfarrer 510.
Heymann, K. R. 56.
Hiff, Aloys, Catalogue of Printed Music published prior to 1801 now in the Library of Christ Church Oxford (bespr. v. A. Einstein) 499.
Hildebrandt, Orgelbauer 210.
Hildegard, Die heilige (Bronalski) 641.
Hiller (-Leipzig, um 1920) **642.**
— Ferdinand 192, 409f.
— Friedrich Adam 531.
— Johann Adam 187, 320, 360, 436f.
Himmel, Friedrich Heinrich 98, 253.
Himonet, André 502.
Hindemith, Paul 579, **621, 624.**
Hinzelmann, H. H. 563.
Hipkins & Gibb 165.
Hippel, Theodor Gottlieb von 531.
Hirsch, L. 564.
— Paul, Musikbibliothek. Veröffentlichungen angekündigt643.
Hirzel, Anna 553.
Hitzig, J. E. 535.
Hizler, Daniel 166.
Hlinensky 353, 357.
Hoeckel, Christ. Friedrich 221.
Höckner, Carl Wilhelm 208, 214.
Höhn, Walter 511.
Hölty, L. H. Ch. 362.
Hoesick, Ferdinand 377.
Hößlin, Erna von 616.
— Franz von 616.
Hofer, Heinrich **640.**
— Norbert 507.
Hoffer, Johann Josef 252, 261.
Hoffmann, Bernhard, Führer durch unsere Vogelwelt. 2. Aufl. (bespr. v. K. Söhle) 184f.
— Ernst Theodor Amadeus. E. Kroll, Über den Musiker E. T. A. H. 530—552. **Dazu Berichtigung 644.** — E. T. A. Hoffmann, Musikalische Novellen und Aufsätze. Vollständ. Gesamtausg., hrsg. v. E. Istel (bespr. v. E. Kroll) 432; Hoffmann, Undine.... Dichtung... Neu bearb. v. H. v. Wolzogen. Vollständ. Buch. Hrsg. v. G. R. Kruse 374, (bespr. v. A. Einstein) 570. — (Greef) 507, (H. v. Wolzogen) **639.** — H.-Ausstellung der Preuß. Staatsbibliothek 577f., H.-Feier in Erlangen 578; 186, 253, 369f., 446, 572, **629, 631.**
— Johann Friedrich 207f.
— Joseph 52f.
— Rudolf St., Franz Schreker (bespr. v. Th. W. Werner) 636f.
Hoffmeister, Franz Anton 347, 564.

Hofhaimer, Paul 10.
Hofmann, Hans 642.
— Richard 635.
Hofmannsthal, Hugo von 618.
Hofpauer, Ottilie 124.
Hoger, Abt von Verden 120.
Hohenemser, Richard 576.
Hohler, Engelbert 185.
Holbein, Franz von 532, 534, 538, 546 f.
Holbrooke, Joseph (Futility) 628.
Holl, Karl 432.
Holländer, Gustav 248.
Hollerop, Hans 629.
Holmès, Augusta (Pichard) 571.
Holst, Gustav 621.
Holstein, Franz von 384.
Holtschneider, Carl 578, 642.
Holz, Karl 192.
Holzbauer, Ignaz 329, 333, 578.
Holzer, Johann 189.
Home, Ethel 429.
Homeyer, P. 508.
Homilius, Gottfried August 187.
Honegger, Artur 621.
Honnauer, Leonzi 593.
Honstede, Dorothea Elisabeth 611.
Horenstein 618.
Horn, Johann Caspar 208, 376.
— Johann Gottlob 207, 214.
Hornbostel, Erich M. von 193, 314, 497.
Horstig, Karl Gottlieb 359.
Horwitz, Karl 617, 621.
Howe, Mabel Almy 429.
Hoya, Amadeo von der † 512.
Hoyer (=Chemnitz) 642.
Huber, Bratschist 207.
— Anton 511, 578.
— Josef (Leib) 507.
— Kurt 573.
Huberti 328.
— Gustave (Solvay) 369.
Hucbald 120.
Hüffert, Julie, geb. Kaufmann 364.
Hughes, Robert 430.
Hugo von Montfort 509.
Huigens, Caecilianus 507.
Hummel, Georg Peter 210, 216.
— Johann Nepomuk 377, 533, 539.
— (Walter Meyer) 640.
Hund, Johann Nepomuk 183.
Hunt, A. S. 525, 529.
— Franz Carl 214.
— Franz Nicolaus 204 ff., 213.
Hurka, Tenor 217.
Hurter, Friedrich 164.
Huschke, Konrad 370, 502.
Husserl, Edmund 130.
Hynais, Cyrill 633.

I

Idelsohn, A. Z. Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen 515—524.
— 56, 193, über seinen Ortsgruppenvortrag Berlin 510, 626.
Iffland, August Wilhelm 381, 532.
Ileborgh von Stendal 4.
Im Hoff, Clara Regina 262.
Indianer (Teton Sioux music) 430.
Indien (Popley) 429 u. 633.
Irland (Joyce) 429.
Isaac, Heinrich 10, 383.
Isaacson, Charles David 248.
Island (Wiehe) 506.
Isoz, Koloman, Lateinische Musikpaläographie und die Musik-Tonzeichen des Codex Pray [ungarisch] (bespr. v. A. Molnár) 629.
Istel, Edgar. E. Th. A. Hoffmann, Musikalische Novellen und Aufsätze. Vollständige Gesamtausgabe hrsg. u. erläut. 2 Bde. (bespr. v. E. Kroll) 432.
— 530.
Istrien (Sirola) 640.
Italien. Angezeigte Schriften: Angeli, Annali 497, Blessinger 628, Burney (ital.) 247, Cametti 431, Cantate spirituali 252, Fara 308, Ferraria 184, Gatti 184, Marangoni-Vanbianchi 433, Montanelli 251, Parigi 377, Radiciotti, Vita musicale 435. — Bildung eines Gruppo Universitario mus. in Turin 320.
Iversen, Ane 185.
Jachimecki, Zdzislaw 629.
Jadassohn, Salomon 56, 573.
Jahn, Otto 312, 504, 588.
— Zacharias 352, 355.
Jahnn, Hans Henny 252, 373.
Janensch, Ilse 319.
Janer, Flor. 143.
Janiczek, Julius 56.
— =Pokorny, Olga 56.
Jannequin, Clement 187, 621.
Janowitzer, Erwin 640.
Jaques-Dalcroze, Emile (Ferraria) 184. — 52 f., 372, 433, 512.
Jarnach, Philipp 618.
Jarosy, Albert 629.
Jauch, Andreas 211, 218.
—, Ignatius 211, 218.
Jean d'Arras 191.
Jean Paul s. Richter, J. P. Fr.
Jeannin, J. 126.
Jemnitz, Alexander 618.
Jenger, J. 192.
Jenner, Gustav 377.
Jensch, Georg 539.
Jensen, Adolf 434.
—, Adolf, Gesanglehrer 53.
Jentzsch, Johann Gottfried 235f.
Jerger, Opernsänger 623.
Jeritza, Marie (Wymetal) 639.
Joachim, Josef 365, 384, 385f., 404, 412, 568.
Jöde, Fritz 51 f.
John, Augustin 558.
Johner, Dominicus 373.
Jolanda 502, 629.
Jommelli, Nicolò 295, 298, 329, 333, 342, 344, 346f., 437, 455, 457, 460f., 463, 467, 586 f., 591.
Jones, Daniel 291.
—, H. Stuart 525, 527f.
Josquin de Près. Beginn einer Gesamtausgabe 125, 382, 440.
Joyce, George 166.
—, P. W. 429.
Juan de Tolosa 77.
Jüdische Musik s. Hebräische Musik.
Julius, K. 142, 144.
—, Nikolaus Heinrich 140.
Junker, Karl Ludwig 588, 598.
Juvenal 79.

K

Kachel 323.
Kade, Otto 290.
Kahl, Willi, Nachruf auf L. Scheibler 63f. — Besprechungen über: H. Leichtentritt, Analyse der Chopinschen Klavierwerke. 1. Bd. 250; W. Niemann, Meister des Klaviers. 9.—14. Aufl. 570f.
— 576.
Kaiser, Maximilian 125, Karl V. 150, Ferdinand II. 162, Leopold 261.
Kalbeck, Max 385f., 408, 439.
Kalischer, Alfred 249.
Kallaus 353.
Kalthoff, Stimmbildung in Sprache und Gesang (bespr. v. J. Wenz) 305.
Kamienski, Lucian 512, 591.
Kaminski, Heinrich 565.
Kammermusik. L. Boccherini, La musica notturna di Madrid. Quintettino per 2 Viol., Viola è 2 Vc., hrsg. v. W. Upmeyer (bespr. v. Th. W. Werner) 187. — Angezeigte Schriften und Neuausgaben: Bertoni-Toni 508, Boccherini-Polo 641, Corelli-Schering 508, Kolisko, Kornauth 507, W. A. Mozart 440. — J. v. Beecke als K.-Komponist 598f.; K.-Aufführungen in Köln 576; E. Bücken, Mitteilung über das 2. Rheinische K.-Fest in Köln 579; Th. W. Werner, Moderne K.- und Mozartfestspiele in Salzburg 620—623. H. K. Schmid, Zweites Donaueschinger K.-Fest zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst 624 f.
Kanitz, Ernst 621.
Kant, Immanuel 327, 367, 500.
Kantate (J. S. Bach) 438, (Torbé) 508.
Kapp, Julius 186, 374, 502.
Karasowski, Moritz 377.
Karg (Karp), Gregor 607.
Karl der Kühne von Burgund 7.
Kasler, Edouard 574.
Kataloge.
Breitkopf u. Härtel 192, 320.
S. M. Fränkel 512.
K. E. Henrici 64, 192.
G. Legouix 192.
L. Liepmannssohn 128.
List u. Franke 448.
O. Rauthe 448.
Seidel-Wien 644.

Kauder, Hugo 621.
Kaufmann, E. Fr. 439.
— Franz 364.
— Leopold 364f.
— Paul, Aus rheinischen Jugendtagen (bespr. v. M. Friedländer) 363—365.
Kaul, Oskar 586 ff., 599, 603.
Kayser, Johann Friedrich 572.
— Ph. Chr. 187.
Kehrer, Jodok, J. S. Bach als Orgelkomponist und seine Bedeutung für den katholischen Organisten (bespr. v. O. Ursprung) 433.
Keiser, Reinhard 289, 292f., 298ff., 303.
Keller, Gottfried 639.
— Hermann 247.
Kelterborn, Louis 447.
Kemp, Barbara (Bie) 308.
Kenner, Josef 104f.
Kentucky (Folk songs) 428, (K. mountain songs) (Lonesome tunes) 429.
Keppler, Hans 124.
Kerll, Johann Kaspar 315, 353, 356, 383, 489, 511, 577.
Kertzinger, August. Über sein Leben und Tänze von ihm [mit Abdruck] 261—265.
Kestenberg, Leo 51f., 316, 319, 448, 580.
Kestner, Ministerialdirektor 52.
Keßler, Ernst 640.
Keußler, Gerhard von, Zur Tonsymbolik in den Messen Beethovens. In: Jahrbuch Peters f. 1920 (bespr. v. A. Einstein) 311.
Keyßler, Johann Georg 163.
Kheyenhüller (18. Jh.) 263.
Khuen von Auer, Johann Franz 486, Briefe betr. Stainersche Instrumente 490—496.
Kidson, Frank 629.
Kielmannsegg 352, 356.
Kielmannsegge, Baron (London) 582 f., 585.
Kiertzinger, Augustin 262.
Kiesewetter, Raphael 196.
Kilpinen, Yrjö 383.
Kind, Friedrich. Der Freischütz. F. K.'s Operndichtung und ihre Quellen. Hrsg. v. F. Hasselberg 310, (bespr. v. A. Einstein) 569f. — 439, 534f.
Kindermann, Johann Erasmus 643.
Kinsky, Georg. Randnoten zum Katalog des neuen Wiener Instrumentenmuseums 162—168. Ortsgruppenbericht Köln 575f. Beiträge zur Tielke-Forschung 604—612.
— 311, 579; über seinen Ortsgruppenvortrag Köln 576.
Kipke, Carl 635, 639.
Kirchenmusik (s. a. Gregorianischer Choral, Messe). H. Abert, Ein neu entdeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten 524—529; R. Handke, Die akzentuale Schwebung in Mozarts Requiem-„Benedictus" 160—162; W. Sattler, Musikalische Eindrücke Schleiermachers im Pädagogium der Brüdergemeinde zu Niesky 241 bis 247; A. Schmitz, Monodien der Kölner Jesuiten aus der 1. Hälfte des 17. Jahrh. 266 bis 276, mit Notenbeispielen 277 bis 285; A. Schmitz, Psalteriolum harmonicum (1642). Ein Kölner Jesuiten-Gesangbuch 18—26; O. Ursprung, Spanisch-katalanische Liedkunst des 14. Jahrh. 136—150, mit Notenbeispielen 151—160. — Besprechungen über: K. Grunsky, Das Christus-Ideal in der Tonkunst (O. Ursprung) 373; H. Matzke, Die Aufklärung im Kurerzbistum Mainz und ihre besondere Wirkung auf die Einführung des deutschen Kirchengesanges (O. Ursprung) 374f.; H. J. Moser, Aus der Frühgeschichte der deutschen Generalbaßpassion. In: Jahrbuch Peters für 1920 (A. Einstein) 310f.; G. Rensing, Die Behandlung katholischer deutscher Kirchenlieder. Lehrbeispiele und Unterrichtsentwürfe. 2. u. 3. . . . . erweit. Aufl. (O. Ursprung) 313; M. Schneider, Der deutsche Kantor (Th. W. Werner) 316; A. Schnerich, Wiens Kirchen und Kapellen in kunst- und kulturgeschichtlicher Darstellung (besproch. v. Th. W. Werner) 635; B. [illegible], Joh. Nucius, Abt von Himmelwitz. Ein Altmeister der klassischen Polyphonie (O. Ursprung) 572 f. — Angezeigte Schriften und Neuausgaben: J. S. Bach 438, Bäuerle 497, Bronalski 640, Drömann-Röckel, Frey, Greff 184, Harms 252 u. 373, Hofer, Huigens 507, Keßler 640, Kretzschmar 56, Lechthaler 507, Lonesome tunes 429, Loß 640, Metcalf, Newton 429, A. Orel, D. Orel 507, Phillipps 429, Pisk 507, Pratt 429, Roemhildt 382, Rubardt 507, K.-M. Rundschau 502, Saß 640, J. G. Schmidt 186, Sigl 636, Singer 640, Smijers 508, Tudor Church Music 382, Weitzel 435. — B. A. Wallner, Mitteilungen über K.-M.-Aufführungen in München 643; K.-M. an der Univ. Leipzig 642; Jahrhundertfeier des Akad. Instituts für K.-M. zu Berlin 578; Seminar für K.-M. in Ulm 510.
Kirchhoff, Gottfried 125.
Kirchner, Theodor 434.
Kirnberger, Johann Philipp 245.
Kirsch, Ernst 640.
Kistler, Cyrill 563.
Kistner, Verlag 399.
Klahre, Chordirektor 407.
Klanert, Karl 448.
Klavier. Besprechungen über: R. M. Breithaupt, Die natürliche K.-Technik. Teil III: Praktische Studien, 1.—3. Heft (K. Fischer) 497f.; K. A. Findeisen, Klaviergeschichten. Einführungen in ein volkstümliches Verständnis der Musik (K. Fischer) 433f.; E. Friedländer, Wagner, Liszt und die Kunst der Klavierbearbeitung 431, (A. Einstein) 499f.; E. Kühn, Breithaupt-Technik und Anfängerunterricht (K. Fischer) 498; H. Leichtentritt, Analyse der Chopinschen K.-Werke, Bd. 1 (W. Kahl) 250; W. Niemann, Meister des Klaviers. 9.—14. Aufl. 251, (W. Kahl) 570f.; F. Volbach, Die K.-Sonaten Beethovens. Ein Buch für Jedermann (A. Sandberger) 435. — Angezeigte Schriften und Neuausgaben: Arne 641, J. S. Bach-Busoni . . . 508, Beethoven 438 f., Bie 184, Caland 308, Chantavoine 56, Clavicembalisti 641, Contemporaries of Purcell 252, Eberler, Friedmann 507, Galston 308, Grew 428 u. 500, Grovler 189, Hambourg 500 u. 570, Knöll 507, Leoni 250, Lindo 630, Lübeck 252, Paradisi 252, Parigi 377, Picena 633, Rameau-Roth 509, Refoulé 633, Roethlisberger 503, L. de Rossi-Tenaglia 509, R. de Rossi 641, X. Scharwenka 316, Skarzynski, Strobel 508, Studer 637, Wiener Tanzmusik des 17. Jahrh. 252, Westerby 430, Zuschneid 317. — J. v. Beecke als K.-Komponist 596—598.
Kleber, Leonhard 10, 509.
Kleemann, H. 31, 34.
Klein, Walther 374.
— Wilhelm 621.
Klemetti, Haikki 191, 383.
Klengel, August Alexander 378.
—, Paul 189.
Klindworth, Karl 499.
Klingenstein, Bernhard (Singer) 640.
Klinger, Anton 214.
Klingler, Karl 248, 616.
Kloed, Wilhelm 629.
Klopstock, Friedrich Gottlieb 187, 363.
Klose, Friedrich (Th. Haas) 432, (Reinhart) 571. — 190.
Klosinski, Wladislaw 629.
Knapp, Opernsänger 398.
—, Albert 433.
—, Aunt Jenny 430.
Knecht, Justin Heinrich 601.
Kneischel, Joseph 206, 214.
Kneller, Maler 583.
Knittelmair, Lambert 183.

Knöchel, Wilhelm 618.
Knöll, Heinrich Johann 507.
Knöpfler, A. 145.
Knosp, Gaston 369.
Kobald, Karl, Schubert und Schwind. Ein Wiener Biedermeierbuch (bespr. v. Th. W. Werner) 629 f.
Koczirz, Adolf, Die Fantasien des Melchior de Barberis für die siebensaitige Gitarre (1549) 11 bis 17.
— 55, 626.
Kodály, Zoltán 622.
Köchel, Ludwig Ritter von 96f., 352.
Koechlin, Charles 570, 621, 630.
Köchly, H. 389.
Köhler, Manfred 311.
— -Oeditius 576.
v. König (Dresden) 201, 214, 216, 220, 234.
Kötzschke, Richard 630.
Kohnhäuser 353, 356.
Kolazschka (Kallaus?) 353, 356.
Kolisek, Alois 313.
Kolisko, Robert 507.
Koller, Eugen 570.
Komorzynski, Egon von, Der Streit um den Text der Zauberflöte. In: Alt-Wiener Kalender für 1922 502, (bespr. v. A. Einstein) 626.
Kongresse. Ankündigung für Bern 126, kunsthistorischer K. in Paris 190f., I. italienischer Musik-K. in Turin 191f., Verschiebung des II. Internat. Musikpädagogischen K. Bern 319f., Ankündigung eines „Congresso d'Arte lirica" für Venedig 384, (La vita musicale) 435. K. der DMG für Leipzig beschlossen 514.
Koning 388, 404, 407.
Kontrapunkt. Angezeigte Schriften: Ehrmann, Groß 507, Müller-Blattau 640, Pasch 377, Ravanello 313, E. F. und A. Richter 57.
Kool, Jaap 374.
Kornauth, Egon 507.
Kornerup, Thorvald 630.
Korngold, Julius 252.
Kotter, Hans 10, 120.
Kotzebue, August von 546.
Kowalewski, Sarto 616.
Kozeluch, Leopold 332, 564.
Krabbe, Wilhelm 370.
Krafft, W. 186.
Kraft, Zdenko von 248.
Kramer, Wilhelm 598.
Kranz(-Leipzig) 642.
Kraus, Felix 623.
— Hedwig 507.
— Ludwig 640.
Krause, Christian Gottfried 299, 303.
Krehbiel, Henry Edward 429f.
Krehl, Stephan 126, 573.
Kreißle von Hellborn, Heinrich 102.
Krenek, Ernst 625.
Krenn, Franz 573.
Krenzer, Oberstudienrat 542, 546.
Kretzschmar, Hermann 27, 56, 122ff., 135, 268, 276, 287, 293, 299, 301, 376, 553, 559, 562, 595, 599f., 603.
Kreutzer, Konradin 101, 381, 512.
— Rodolphe 564.
Krieger, Adam 301, 509, 511, 562.
—, Johann Philipp 126, 301.
Kriehuber, Joseph 102.
Krohn, Ilmari, Bericht über die Musikwissenschaftliche Gesellschaft für Finnland 383f.
— 126, 370, 383.
Kroll, Erwin. E. Th. A. Hoffmann, Musikalische Novellen und Aufsätze. Vollständige Gesamtausgabe hrsg. u. erläut. v. E. Istel. 2 Bde. (Bespr.) 432. Über den Musiker E. T. A. Hoffmann 530—552. Dazu Berichtigung 644.
— 446.
Krommer, Franz 564.
Kromolicki, Josef 291.
Krott, Rudolfine 640.
Kroyer, Theodor 317, 446, 616, 638.
Krüger, Ilse 319.
—, Lotte 319.
Krupka, Jaroslav, Über seinen Ortsgruppenvortrag Prag 577.
—, P. 141.
Kruse, Georg Richard 374, 570.
Krutthofer 95.
Kúaß, Richard 186.
Kühn, Elsbeth, Breithaupt-Technik und Anfängerunterricht (bespr. v. K. Fischer) 497f.
—, Walter 53.
Kühnel, August 511, 578.
Külb, Ph. H. 146.
Kuen, Johannes 373, 580.
Kufferath, Maurice 374.
Kuhnau, Johann, A. Schering, Ein Memorial J. K.s 612—615. — 260, 371, 511, 577, 634, K.-Feier in Geising 642.
Kulbin, N. 177.
Kumm, Franz A. 186.
Kummer, Carl Gottfried 216.
Kunze, Christian 204, 214.
Kunzen, F. Ludwig Aemilius 188.
Kupelwieser, Fr. 406.
—, Leopold 100f.
Kurth, Ernst 135, 438, 576, 643.
Kurz, Opernsängerin 622.
Kurzböck 188f.
Kynsecker, Hieronymus Franz 167.

L

Lach, Robert, A. Schnerich, Josef Haydn und seine Sendung (Bespr.) 503ff.
— W. A. Mozart als Theoretiker (bespr. v. H. Abert) 248f.
— 160, 162.
Lachmann, Robert, Über seinen Ortsgruppenvortrag Berlin 575.
Lachner, Franz 384.
—, Vincenz 384.
Lagarto 69.
La Hêle, Georg de 440.
La Laurencie, Lionel de 250, 630.
Laloy, Louis 630.
La Mara (Marie Lipsius), Beethoven und die Brunsviks (bespr. v. A. Leitzmann) 249.
— 502.
Lambranzi, Gregorio 564.
La Motte-Fouqué, Friedrich de. E. T. A. Hoffmann, Undine. Dichtung von F. de La M.-F. Neubearb. v. H. v. Wolzogen. Vollständ. Buch. Hrsg. v. G. R. Kruse 374, (bespr. v. A. Einstein) 570; 253, 549.
Lampertz, M. 320.
Lamping, W. 576.
Lamprecht, Karl 254.
Land, J. P. N. 497.
Landi, Stephano 288.
Landormy, Paul 502, 630.
Landowska, Wanda 191, 447.
Landshoff, Ludwig, Bericht über seinen Ortsgruppenvortrag München 121—124, 126.
—, Philippine 124, 126.
Lanfranco, Giovanni Maria 166.
Lang, Ritter von 587.
— Johann Georg 598.
Langbein, August Friedrich Ernst 362.
Lange, Fritz, Josef Lanner und Johann Strauß. Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke. 2. Aufl. (bespr. v. A. Einstein) 249.
Langetl, Friedrich Christoph 488f., ein Brief von ihm 489.
Langwara, Caroline 56.
Lanner, Josef. F. Lange, J. L. und Johann Strauß. Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke. 2. Aufl. (bespr. v. A. Einstein) 249; 320, 384.
Lanziani, Flavio 566.
Lapaire, H. 502.
Laquai, Reinhold 625.
Laroche, Charles 507.
Lassalle, Ferdinand 631.
Lasserre, Pierre 630.
Lassus, Orlandus (Closson) 369. — 55, 73, 75, 91, 191, 251, 314f. 439, 573, 576, 643.
Latrobe, Chr. J. 245f.
Lauer, Dr. 389.
Laun, Friedrich 534.
Laute. Angezeigte Schriften und Neuausgaben: Dowland 382, Lütgendorf 311, Montanelli 251, Rovira 377, Sommer 636, Toscanelli 637, de Visée 189, Wortmann, Zuth 508. — Über Brugers Ortsgruppenvortrag Heidelberg 383, über M. Schulz' Ortsgr.-V. Köln 576.
Le Bon, Gustave 630.
Lebrun, Ludwig 565.
Lechthaler, Josef 507.
Lederer, Max 570.
—, Viktor 5, 149.
Leffler, K. P. 433.

Legrand, Wilhelm 183.
Legrant, Wilhelmus 8.
Legrenzi, Giovanni 566.
Lehmann, Lilli 622.
Lehneis, Anton, d. ä. 204, 211.
—, Anton, d. j. 204, 206, 214.
Leib, W. 507.
Leibniz, Gottfried Wilhelm 363, 368.
Leichamschneider 168.
Leichtentritt, Hugo, Analyse der Chopinschen Klavierwerke. 1. Bd. (bespr. v. W. Kahl) 250.
— 300.
Leidesdorf, Max Joseph 101.
Leiningen. C. Valentin, Theater und Musik am Fürstlich Leiningenschen Hofe. Dürkheim 1780—1792. Amorbach 1803 bis 1814 (bespr. v. A. Einstein) 381. — Erbprinz Emich Karl 381.
Leipzig. P. Bennemann, Musik und Musiker im alten Leipzig (bespr. v. A. Einstein) 56. — (Kötzschke) 630, (Reuter) 507. — Institut für Kirchenmusik eröffnet 126.
Leitzmann, Albert, Beethovenstudien. II. Nina d'Aubignys „Briefe über den Gesang" 358—362. Besprechungen über: La Mara, Beethoven und die Brunsviks 249; B. Scharlitt, Chopin 377 f.; W. Schweisheimer, Beethovens Leiden, ihr Einfluß auf sein Leben und Schaffen 635 f.
— L. van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen, gesammelt und erläutert. 2 Bde. (bespr. v. A. Einstein) 502.
Lemer, Gaetano 566.
Lenau, Nikolaus 370.
Lendvai, Erwin 252.
Lenzewski, Gustav 125.
Leo, Leonardo 318, 361.
—, Maria 53.
Leonhardt, Carl 511.
Leoni, Sergio 250.
Leopolita, Martin (Grafczynska) 507.
Lert, Ernst 234
Le Sage de Richée, Ph. Fr. (Wortmann) 508. — 576.
Leschetitzky, Theodor (Newcomb) 429.
Leske 244
Lessing, Gotthold Ephraim 362.
Lestainnier, Jean (Doorslaer) 638.
Letterio, C. 374.
Lettner, Franz Xaver 183.
Leur, Irmgard. Über ihren Ortsgruppenvortrag Berlin 575, 640.
Levi, Hermann 384, 388, 390, 395.
Levinson 191.
Lewald, Fanny 572.
Lewicki, Ernst 160.
Leyen, Rudolf von der 377.
Lichnowski, Fürst (um 1800) 626.
Liebhold 55, 643.
Liebing, Arno, „Lerne gesundheitsgemäß klang- und lautrichtig sprechen" (bespr. v. J. Wenz) 305.
Liechtenstein, Graf Maximilian 491 bis 495.
— -Kastelkorn, Karl, Fürstbischof von Olmütz. P. Nettl, Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischofs . . . 485—496.
Lied (s. a. Volkslied). A. Schmitz, Monodien der Kölner Jesuiten aus der 1. Hälfte des 17. Jh. (mit Abdruck von 19 Liedern) 266—285. — M. Ansion und J. Pollak-Schlaffenberg, Das Wiener Lied von 1778—1791. Denkm. d. Tonk. in Öst. Bd. 54. Dazu: J. Pollak-Schlaffenberg, Die Wiener Liedmusik von 1778—1789. Stud. z. Musikwiss. V (bespr. v. Th. W. Werner) 187 ff.; Ein Liederbuch aus Schwaben. Bearb. v. A. Bopp (bespr. v. A. Einstein) 439. — Angezeigte Schriften und Neuausgaben: Arie antiche 641, C. P. E. Bach-Vrieslander 508, J. S. Bach-J. Zahn 438, Benvenuti 641, Brahms-Kalbeck 439, Bronalski 640, Gérold 308, Kraus 640, Kumm 186, Monteverdi 641, Oehm 507, Radanowicz, Roger 640, A. Scarlatti-Toussaint 509, Schlaffenberg 507, Schubert-O. E. Deutsch, Rob. Schumann-Courvoisier 440, Torbé 508, C. M. v. Weber-L. K. Mayer 440, Wenz 641.
Liersch, Victor 605.
Limberg, Johann Gottlob 214.
Limnander de Nieuwenhove, Baron (Bergmans) 369.
La[illegible]olo, V. 165.
Lim[illegible]enny (Westervelt) 317.
Lind[illegible]xg, Reinh. 55.
Lindner, Adalbert, Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens (besp. v. A. Einstein) 630.
— 250, 311, 376, 619.
— Ernst Otto 301, 303.
Lindo, Algernon H. 630.
Linert 353, 356.
Linguet, Simon Nicolas Henri 360.
Linko, Ernst 383.
Linnemann, Richard 126.
Lipinski, Karl Joseph 568.
Lipowsky, Felix Joseph 587 f.
Lippi, Filippino 166.
Lipsius, Marie, s. La Mara.
Listing, Johann Christ. Gottl. 216.
Liszt, Franz. E. Friedländer, Wagner, L. und die Kunst der Klavierbearbeitung 431, (bespr. v. A. Einstein) 499 f. — (Wenz) 641. — 66, 105, 116, 128, 192, 303, 320, 343, 364, 377, 379, 386, 450, 512, 631 f.
Liturgik. Subskription auf ein neues französisches Werk 126. — (Greff) 184, (Stapper) 506.
Livi, Giovanni 164.
Llorente, Andres 65.
Löbel, Franz 204, 213.
Loewe, Carl 126, 128, 256, 625.
—, (Johann Jacob?) 125.
Logi, Graf 576.
Logotheti, Frl. 191.
Loisel, Joseph 631.
Lomax, John A. 428.
Lope de Vega 81.
Lorenz, Alfred 640.
Lorenzani, Paolo 191.
Lorenzino, Lautenist 555 f.
Lortzing, Albert (Blessinger) 627, (E. Müller) 312. — 128, 563 f., 631.
Lose, Hieronymus Hinrich 611.
— Joachim 611.
Loß, Walter 640.
Lott, Walter 55.
Lotti, Antonio 541, 566, 578.
Lottner, Gabriele von 511, 578.
Louis, Rudolf 177.
Lucas van Leyden 168.
Luciani, S. A. 311.
Ludwig, Franz 447.
—, Friedrich 138, 307.
—, Otto 563.
—, Valentin 55.
—, Vincenz Oskar 250.
Lübeck, Vincent 252, 381. — (Rubardt) 507.
Lüdtke, Hans 371, 381, 510, 641.
Lühre 356.
Lütgendorff, Leo Freiherr von 165, 311, 604—607, 610.
Lütge, Karl 616.
Lugli, A. 374.
Luib, Ferdinand 104.
Lully, Jean Baptiste 291, 361, 567.
Luscher, Joannes 136.
Lustgarten, Egon 621.
Luther, Martin 327.
Lutter und Wegner 534.
Lutz, Johanna 101.
— Paul 640.
— -Wilfrid, Hanna 446.
Lux, Anton 353, 356.
—, Josef August 311.
Luython, Karl (Smijers) 508.
Luze, Karl 125.
Lyra, Justus W. 364.
Lyser, Johann Peter, „Verzaubertes Rokoko". Mozartgeschichten. Mit Nachwort v. R. Smekal (bespr. v. Th. W. Werner) 572.
— 534.
Lytton, Henry A. 429.

M

M.-B., Dr., Mitteilung über das Bachfest in Dortmund 578 f.
Maaßen, Carl Georg von 432, 530.
Mac Dowell, Edward (Porte) 429, 503 u. 570, (Sonneck) 430.
Mac Ewen, John B. 628.
Mac Gill, Josephine 428.
Machault, Guillaume 66, 191.
Madrigal (Fellowes) 248.
Mäder, Lotte 55.

Männchen, C. G. 219.
Männergesang s. Gesangvereine.
Magagnoli, Francesco 567.
Maggini, Giovanni Paolo 165, 607.
— Pietro Santo 606.
Magnani, Giovanni Battista 565.
Magnard, Albéric 621.
Magnette, Paul 369.
Mahillon, Victor 163, 167, 314.
Mahler, Gustav. G. Schüneman, Bekkers Mahler 115—118. — (Roller) 503. — 168, 334 f., 450, 506, 619, 637.
Mailand (Marangoni-Vanbianchi) 433.
Mainwaring, John 582 f.
Mainz. H. Matzke, Die Aufklärung im Kurerzbistum M. und ihre besondere Wirkung auf die Einführung des deutschen Kirchengesanges (bespr. v. O. Ursprung) 374 f.
Majo, Gian Francesco di 312.
Maldeghem, Robert Julien van 439.
Malerbi, G. 433.
Malfatti, Therese 249.
Malipiero, G. Francesco (Miniature Essays) 503; 621, 631.
Mancinelli, L. (Orefice) 313.
Mancini, Francesco 566.
Manderscheid, Paul 250.
Mandyczewski, Eusebius 94, 415, 439, 504.
Mangeoli, Sänger 222.
Mannarelli, Sängerin 229.
Mannheimer Schule. R. Sondheimer, Die Sinfonien Franz Becks 323—351 u. 449—469, mit Notenbeispielen 470—484, 511, 591 f., 634.
Mannlich, Johann Christian v. 328 f.
Manrique, Gomez 81.
Manservisi, Sängerin 229.
Mantovani, Tito 311.
Mantuani, Josef 573.
Maquamen 193—198.
Mara, Ignaz 245.
Marafioti, P. Mario 631.
Marage 631.
Marais, Marin 641.
Marangoni, Guido 433.
Marc, Julia 536, 540.
Marcello da Capua 566.
— G. Francesco 566.
Marchand, Henri 182.
Marcolini, Graf 233, 235.
Mariani, Angelo (Mantovani) 311.
Mariottini, Antonio 203, 213, 217.
Marks, F. Helena 502.
Marmontel, Jean-François 589.
Marpurg, Friedrich Wilhelm 299, 301, 303, 512.
Marschner, Heinrich 320, 512, 563.
Marsop, Paul 370, 619.
Martens, Frederik H. 250.
Martienßen, Franziska, Die echte Gesangskunst. Dargestellt an Johannes Messchaert. 2. Aufl. (bespr. v. A. Einstein) 250.
Martin, Trompeter (Olmütz) 487.
— (-Weimar) 642.
Martineau, René 250.
Martini, Sänger 228.
— Giovanni Battista, Padre 122, 217, 312.
— Jean 331, 346.
Marx, Adolf Bernhard 27 f., 34, 535 f., 538, 589.
— Josef 622.
Mascagni, Pietro 130.
Mason, Daniel Gregory 429.
Massenet, Jules (Loisel) 631, (Rigué) 503 u. 634.
Masson, Paul-Marie 191.
Mastiaux, Hofkammerrat von 363 f.
— Amalie von 363 f.
Matheu, tragitador 149 f.
Matteis, Nicolo 261.
Mattheson, Johann 299, 303, 382, 611.
Matthiesen, W. 370.
Matthisson, Friedrich von 362.
Mattstädt, Christ. Friedrich 209, 621.
Matzke, Hermann, Die Aufklärung im Kurerzbistum Mainz und ihre besondere Wirkung auf die Einführung des deutschen Kirchengesanges (bespr. v. O. Ursprung) 374 f.
Maufolf, Werner 530.
Mayer (Ballettac, 17. Jahrh.) 355.
— Ludwig Karl 440, 627.
— -Mahr, Moritz 252.
— -Reinach, Albert 289.
Mayerhoff, Franz 631.
Mayreder, Rosa 505.
Mazzocchi, Domenico (Cantate spirituali) 252.
Mazzolà, Caterino 229 f., 234.
Mazzoni, Sänger 230.
Mecklenburg-Strelitz. Herzog Adolf Friedrich III. 612.
Medici, Lorenzo de 72.
Megelin, Heinrich 207, 214 f.
Méhul, Etienne-Henri 361, 381.
Meinertzen, Jakob 610.
Meißner, August Gottlieb 360.
Mell, Max 631.
Melodrama (Lugli) 374, 381.
Mendelssohn, Arnold 255.
— Bartholdy, Felix 128, 192, 256, 319, 364, 379, 418, 498, 617.
Mendlitzka 355.
Menendez y Pelayo 70, 80.
Mener, Christoph 610.
Mennicke, Carl 219, 221, 594, 599, 603.
Menser, Oberstadtschreiber 614.
Merbach, Paul Alfred 55.
Merian, Wilhelm 63, über seinen Ortsgruppenvortrag Zürich 120, 447.
Mersmann, Hans 311, 502 f., 626.
Merz, Jg. 313.
— Victor 619.
Mesquita, Salvatore 566.
Messchaert, Johannes. F. Martienßen, Die echte Gesangskunst. Dargestellt an J. M. 2. Aufl. des Buches „J. M." (bespr. v. A. Einstein) 250.
Messe. G. v. Keußler, Zur Tonsymbolik in den Messen Beethovens. E. Wellesz, Die armenische M. und ihre Musik. Beides in: Jahrbuch Peters für 1920 (bespr. v. A. Einstein) 310 f.; Ph. de Monte, Missa ad modulum Benedicta es sex voc. In part. gebr. door A. Smijers (bespr. v. A. Einstein) 439 f. — (Pisk) 507.
Metastasio, Pietro (Della Corte) 627, (Russo) 252. — 31, 94, 122, 634.
Metcalf, Frank J. 429.
Mettenleiter, Dominicus 586 ff.
Metzler, J. G. Karl Ludwig, gen. Giesecke, s. Giesecke.
Meyer, E. R. 242—246.
— Kathi 307, 626.
— Klemens 238.
— Magnus Andreas 609 f.
— Ralph 28, 30 f., 33, 41.
— Walter 640.
— Wilhelm 186.
Meyer von Schauensee, Franz Joseph Leonti (Koller) 570.
Meyerbeer, Giacomo 192, 320, 450.
— (Bellaigue) (L. K. Mayer) 627, (Strelitzer) 640.
Miall, Bernard 429.
Michael, Wolfgang, Die Entstehung der Wassermusik von Händel. Nach einer neuentdeckten Urkunde 581—585.
Michaeli, Otto 311.
Michaelis, Johann Gottfried 562.
Michalitschke, Anton 640.
Michel, Eugen 623.
— H. 27.
Michelangelo 625.
Michell 343.
Michielsen, L. P. J. 190, 369, 428.
Mieckisch, Johann 213.
Mies, Paul, Über die Behandlung der Frage im 17. und 18. Jahrh. Beiträge zur musikalischen Figurenlehre 286—304.
— 184, 568, über seinen Ortsgruppenvortrag Köln 575 f., 579.
Migliavaccha, Librettist 212.
Migne, Jacques Paul 528 f.
Migot, Georges 376, 631.
Mihacsek-Hüni, Opernsängerin 623.
Milan, Luis 13, 383.
Milandre 328.
Milde, Feodor, Franz, Rosa von 608.
Milhaud, Darius 621.
Miller, Dayton Clarence 429.
Milligan, Harold Vincent 429.
Minato, Nicolo 566.
Minde-Pouet, Georg 615.
Minnesänger. G. Hase, Der Minneleich Meister Alexanders und seine Stellung in der mittelalterlichen Musik 184, (bespr. v. H. J. Moser) 308 ff. — (Gennrich) 308.
Misch, Ludwig 503.
Mischka 353, 356.

Mitjana, Rafael † 125.
Mitteilungen der DMG 62, 121, 253, 319, (4. Mitgliederversammlung und Einladung zur 5. M.-V.) 321f., 382, 445, 510, (Bericht über die 5. M.-V.) 513f., 575.
— (Kleine) 63, 125, 190, 255, 319, 383, 446, 510, 577, 642.
Mizler, Lorenz Christoph 568.
Mock, Joannes 136.
Möller, Walter, Musikverständnis für jedermann (bespr. v. K. Fischer) 433f.
Mörike, Eduard 439.
Mohn, Ludwig 101.
Molière (Bellaigue) 627.
Molinari, B. 641.
Molitor, Simon (Zuth) 508.
Molnár, Anton, Der große Takt 168f. Dazu Erwiderung von E. Tetzel 255f. — K. Jsoz, Lateinische Musikpaläographie und die Musik-Tonzeichen des Codex Pray (Bespr.) 629.
Monaldi, Gino 311.
Mondonville, Jean Joseph de 328.
Monowarda, Opernsänger 623.
Monsigny, Pierre Alexandre 326, 338, 340, 461.
Montanelli, A. 251.
Montani, Sänger 204.
Montargis, Jean 434.
Monte, Philipp de, Missa ad modulum Benedicta es sex vocum. In partituur gebr. door A. Smijers (bespr. v. A. Einstein) 439f. — (Bergmans) 627, (Doorslaer) 638.
Montesino 77.
Monteverdi, Claudio (Cantate spirituali) 252. — 163, 256, 287f., 294, 298, 300, 641.
Moranges, A. de 381.
Morelot, Stéphen 5.
Moretti (Morelli), Operntruppe 223, 225.
Morgenroth, Violinist 219, 532.
— Alfred 627.
Morgenstern, Christian 618.
Moritz, Carl Philipp 362.
Morlacchi, Francesco 240f.
Morosina 12.
Morphy, Guillermo de 14, 71.
Morse-Rummel, W. 565.
Morselli, Adriano 567.
Moscheles, Ignaz 360, 378, 512.
Mosen, Julius 434.
Mosenthal, Aaron 385, 398f.
Moser, Andreas, Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein. In: Bach-Jahrbuch, 17. Jg. 1920 (bespr. v. G. Schünemann) 568.
— 184.
— Hans Joachim, Ortsgruppenberichte Halle a. S. 121, 319.
— Aus der Frühgeschichte der deutschen Generalbaßpassion. In: Jahrbuch Peters f. 1920 (bespr. v. A. Einstein) 311; Moser und Noë, Oskar, Technik der deutschen Gesangskunst. 2. Heft (bespr. v. J. Wenz) 632f.
Moser, Hans Joachim 2, 55, 63, 126, 186, über seinen Ortsgruppenvortrag Halle 253f., 434, 631.
— Rudolf 447.
Mossi, Giovanni (Brückner) 641.
Mostensky, Wilhelm 489.
Motette (Smijers) 508.
Mothe, Johann Georg 610.
Mottl, Felix 563.
Moulin, Léon 631.
Mousforgski, Modeste 308. Calvocoressi, M. Deutsche umgearbeitete Ausg. v. E. Seelig 247, (bespr. v. A. Einstein) 499. — (Boschot) 627, (Vuillermoz) 638.
Mozart, Leopold. A. Schurig, L. M.s Reiseaufzeichnungen 1763—1771. 27 faksimil. handschriftl. Blätter . . . hrsg. u. erläut. (bespr. v. H. Abert) 312. — 182, 248, 434, 586, 588f., 601.
— Maria Anna 122, 312.
— Wolfgang Amadeus. R. Handke Die akzentuale Schwebung in M.s Requiem = „Benedictus" 160—162. Th. W. Werner, Moderne Kammermusik und M.-Festspiele in Salzburg 620—623. — Besprechungen über: E. v. Komorzynski, Der Streit um den Text der Zauberflöte. In: Alt-Wiener Kalender f. 1922 502, (A. Einstein) 626; R. Lach, M. als Theoretiker (H. Abert) 248f.; J. P. Lyser, „Verzaubertes Rokoko". Mozartgeschichten (Th. W. Werner) 572. — Angezeigte Schriften: Abert 247, Bleßinger 627, Briefe-Mersmann 311, Groß-Gysi 308, Komorzynski 502, Kufferath 374, La Mara, Marks 502, Wilh. Meyer 186, L. Nohl 57, Teuschert 640, Um Haydn und M. 186. — M. und J. Chr. Bach 122ff. W. Upmeyer, Bericht über die Tätigkeit der M.-Gemeinde Hannover 511f., mit Nachtrag 580; 70, 98, 116f., 119, 121, 126, 128, 168, 175f., 182f., 188, 192, 200, 209, 253, 256, 298, 312, 324, 326, 331f., 335f., 339f., 342, 361, 368, 379ff., 434, 436f., 440, 452, 459, 461ff., 466, 504, 531ff., 535, 537ff., 541f., 546f., 575f., 578f., 588f., 592f., 595ff., 599f., 602f., 634, 642.
Mudarra, Alonso de 14.
Mügeln. (M. Weber) 186.
Mülkens, Maria 447.
Müller, C., Kapellmeister 403.
— Erich H. 192.
— Eugen 312.
— Fr. 558.
— Hans von 432, 530, 532, 536, 539f., 553.
Müller, Hermann 616.
— Johann Benjamin 233.
— Johann Heinrich Eduard 640.
— -Blattau, Josef 127.
— -Bruno, Benno 632.
— -Freienfels, Richard 312.
— -Prem, Fritz 640.
Münch, Hans 447.
Münzer, Hieronymus 140.
Muffat, Georg 127.
— Theophil (Knöll) 507.
Mugellini, Bruno 508.
Mund, H. Über seinen Ortsgruppenvortrag Halle 445f.
Munter, Friedrich, Ignaz von Beecke (1733—1803) und seine Instrumentalkompositionen 586—603. — 640.
Musikästhetik. K. Bleßinger, Die Symptome der Dekadenz in der Musik. Ein Beitrag zur Beurteilung der neuesten Produktion 170—182; A. W. Cohn, Das musikalische Verständnis. Neue Ziele 129—135; W. Vetter, Stilkritische Bemerkungen zur Arienmelodik in Glucks „Orfeo" 27—50. — K. Bleßinger, Ein neue Begründung der musikalischen Logik. [Bespr. über: W. Harburger, Die Metalogik. Die Logik in der Musik als exakte Phänomenologie begründet] 365—368. — Angezeigte Schriften: Closson 56 u. 369, 247 u. 627, Coeuroy 627, Migot 376, Müller-Freienfels 312, Pole 633, Schäfke 640, Seashore 430, Seidel 316.
Musikbetrachtung. A. W. Cohn, Das musikalische Verständnis. Neue Ziele 129—135. — W. Möller, Musikverständnis für Jedermann (bespr. v. K. Fischer) 433f. M. Weber, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. Mit einer Einleitung von Th. Kroyer 317, (bespr. v. W. Schumann) 638f. — Angezeigte Schriften: Anteliffe 428, F. M. Anton 370, K. Anton 370, G. J. Aubry 627, Bie 497, Bourguès-Denéréaz 247, Dent 627, Dorrett 428, Grétry-Magnette 369, Laloy, Lasserre 630, Miller 429, A. Neri 313, Pollitt 429, Reiß 633, Schenker 634, L. Schneider 635, Sonneck 430, Spemann 186 u. 636, Turner 430. — Über H. J. Mosers Ortsgruppenvortrag Halle (betr. musikalischen Barock) 253f.
Musikfeste (s. a. Bach-Fest). E. Bücken, Mitteilung über das 2. Rheinische Kammermusikfest und die 2. Schulmusikwoche in Köln 579f.; C. Roesler, Historisches M.-F. in Rudolstadt am 24. u. 25. Sept. 1921 54f. H. K. Schmid, Zweites Donau-

eschinger Kammermusikfest zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst 624 f.; H. Springer, Das Düsseldorfer Tonkünstlerfest 617 ff.; Th. W. Werner, Moderne Kammermusik und Mozartfestspiele in Salzburg 620 bis 623. (Festschrift zu dem M.-F. in Rudolstadt) 310. — M.-F. in Düsseldorf angezeigt 384, M.-F. in Mannheim 578.
Musikgeschichte. K. Blessinger, Die Symptome der Dekadenz in der Musik. Ein Beitrag zur Beurteilung der neuesten Produktion 170—182; R. Engländer, Zur M.-G. Dresdens gegen 1800 199—241; P. Nettl, Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischofs Karl Liechtenstein-Kastelkorn in Olmütz 485—496. — Besprechungen über: Almanach der „Deutschen Musikbücherei" f. 1922 307, (A. Einstein) 369f.; P. Bennemann, Musik und Musiker im alten Leipzig (A. Einstein) 56; K. Nef, Einführung in die M.-G. (A. Sandberger) 251; R. Rolland, Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit 313, (A. Einstein) 634; A. Sandberger, Ausgewählte Aufsätze zur M.-G. (E. Schmitz) 314f.; A. Schnerich, Geschichte der Musik in Wien und Nieder-Österreich (A. Einstein) 57; E. Valentin, Theater und Musik am Fürstl. Leiningenschen Hofe (A. Einstein) 381; G. Wahl, Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs. Ausstellung ... (A. Einstein) 381 f. — Angezeigte Schriften: Aber 431, van Aerde 369, Anderton 429, Archiv f. MW III, 4. 307, IV, 1. 370, Baker 428, Bekker 308, 431, Bellaigue 308, Blumenthal 56 u. 372, Bonnet 308, van den Borren 369, Boschot 627, Bridge 428, Bronalski 640, Burney (ital.) 247 u. 372, Davey 428, Denéréaz 248, Doorslaer 638, Downes 569, Ehrmann 507, Erpf 628, Fellowes 248, 428, Fey 431, Freund 428, Ganymed 3. Bd. 372, Gatti 184, Gérold 308, Grove-Pratt 428, Hammerich, Handschin 640, Heyman 56, Howe 429, Huschke 502, Isaacson 248, Keßler, Kirsch 640, Kretzschmar 56, Manderscheid, Martineau 250, Michalitschke 640, Monaldi 311, H. J. Moser 434, 631, Nobbe, D. Orel 507, Pannain 435, Phillipps 429, Pizzetti 313, Quarry 429 u. 503, Radiciotti 435, Riemann-Einstein 634, Rolland 429, Rorke 429, Rosenfeld 435 u. 503, Salazar, Sandvik 503, Leop. Schmidt 316, 503, 635, Séré 186 u. 316, Sonneck 430, Spemann 186 u. 636, Storck 317, Striffling 57, Stuckenschmidt 435, Studien zur M.-W. VIII 317, R. R. Terry 430, Toch 508, Untersteiner 638, Vita musicale 435, Vonhof 506, M. Weber 186, Weißmann 506, Wickenhagen 317, Wiehe, Wiers-Jensen 506, Zoref 508. — Über H. J. Mosers Ortsgruppenvortrag Halle (betr. musikalischen Barock) 253f. Gründung eines Musikarchivs in Brünn 511.
Musikinstrumente (s. a. die einzelnen Instr.). G. Kinsky, Randnoten zum Katalog des neuen Wiener J.-Museums 162—168. G. Kinsky, Beiträge zur Tielke-Forschung 604—612. F. Munter, J. von Beecke (1733—1803) und seine Instrumentalkompositionen 586—603. — Besprechungen über: C. Sachs, Handbuch der M.-J. (E. Wellesz) 313 f. J. Schlosser, Kleiner Führer durch die Sammlung alter M.-J. [Wien]; ders., Unsere M.-J. Eine Einführung in ihre Geschichte (beide C. Sachs) 635. — Angezeigte Schriften: Bagatella 431, Bonaventura 372, Forsyth 428, O. Franz 628, Halbig 507, Kinsky in Jahrbuch Peters (1920) 311, Lutz 640, L. Posthorn 507, Schlosser 571, Schökel 507, Schröder-Thienemann 378, F. L. Schubert 635, Stanley 430, Torri 317, Withorne 430. — Einige arabische M.-J. 196; ein M.-J.-Verzeichnis von 1706 357.
Musikkritik(er). Hauptversammlung 642 f.
Musikpflege (und -unterricht). Besprechungen über: K. A. Findeisen, Klaviergeschichten. Einführung in ein volkstümliches Verständnis der Musik (K. Fischer) 434; W. Möller, Musikverständnis für Jedermann (K. Fischer) 433f.; G. Rensing, Die Behandlung katholischer deutscher Kirchenlieder. Lehrbeispiele und Unterrichtsentwürfe. 2. u. 3. ... erweit. Aufl. (O. Ursprung) 313. — Anzez. Schriften: Below 56, Cavallo 247, Choisy 431, Coleman 569, Ferraria 184, Gédalge 432 u. 628, Janiczek 56, Jaques-Dalcroze—Schwabe 433, Klosinsky 629, Mason 429, Die Musikergilde 570, B. Noack 434, Scheyt 634, Schramm 186, Schurzmann 635, H. Unger 435, M. Weber 186, Wollong 317, Yont 429.
Musiktheorie (s. a. Kontrapunkt). J. v. Wöß, Die Modulation. Ein Lehrbuch (bespr. v. Th. W. Werner) 573. — Angezeigte Schriften: Bas 247, Chirico 372, Coeuroy 627, Fleißner 507, O. Franz, A. Fuchs 628, Heinze-Osburg 374, Jadassohn 56, W. Klein 374, Mc Ewen 628, Oesten 251 u. 376, 503, D. Orel 507, Pasch 377, Pedron, Primicerio 251, Prosniz 571, Rubertis 503, Scholes 505, Schröder-Thienemann 378, Sibley 430, H. Unger 637, Wolter, Wuthmann 317. — Über Hennrieds Ortsgruppenvortrag Heidelberg (betr. die 18 Wechseldominanten) 382f.
Musikunterricht s. Musikpflege.
Musikwissenschaft. Berufsorganisation 255.

N

Nachez, Tivadar 509.
Nägeli, Hans Georg 96, 532, 537f., 553.
Nagel, Willibald 376.
Nakatenus, W. 267, 272.
Napoléon I. 239, 501, 533.
Nardini, Pietro 206, 465.
Nasarre, Pablo 87f.
Natterer, Josef 55.
Naudot, Jean Jacques 191.
Naue, J. Fr. 125.
Naumann, [Emil?] 576.
— Johann Gottlieb 200, 203, 212, 220ff., 225, 233ff., 237ff., 241, 361. — (R. Engländer) 628.
Nauwach, Johann. H. Volkmann, J. N.s Leben 553—562.
Neefe, Christian Gottlob. Über J. Leux' Ortsgruppenvortrag Berlin 575. — (Leux) 640.
Nef, Karl, Einführung in die Musikgeschichte (bespr. v. A. Sandberger) 251. Geschichte der Sinfonie und Suite (bespr. v. Th. W. Werner) 376.
— 63, über seinen Ortsgruppenvortrag Zürich 120, 190f., 261, 323, 332, 530, 599, 603.
Neger (N. folk-songs) 428, (Krehbiel) 429, (Songs and tales) 430.
Neidhardt von Reuenthal 509.
Neijendam, Robert 434.
Nepos, Bischof 528.
Neri, Alvaro 313.
— Giovanni Battista 565.
Neruda, Anton Friedrich 204, 206, 214.
— Ludwig 204, 206.
Nerval, Gérard de 191.
Nessel, Johann Ephraim 216.
Neste, Alphonse van 607.
Nettl, Paul, Erinnerungen an Erzherzog Rudolph, den Freund und Schüler Beethovens 95—99. Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrh. 257—265. Weltliche Musik des Stiftes Ossegg (Böhmen) im 17. Jahrh. 351—357. Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischofs Karl Liechtenstein-Kastelkorn von Olmütz 485—496. — Ortsgruppenbericht Prag 577.
— 252, 317.

Neuburger, Max 104.
Neumann, Egon 507.
Neumen. K. Jſoz, Lateiniſche Muſikpaläographie und die Muſik-Tonzeichen des Codex Pray (beſpr. v. A. Molnár) 629.
Newcomb, Ethel 429.
Newman, Ernest 28, 49.
Newmarch, Roſa 429.
Newſidler, Hans 15.
Newton, John 429.
Nicolai, Organiſt 210, 216f.
Niederheitmann, Friedrich 632.
Niederlande. Gründung einer „Union Musicologique“ 190.
Niedermayer, Anton 183.
Niege, Georg (Archiv f. MW 4, 1) 370.
Nielſen, Carl 622.
Niemann, Walter, Meiſter des Klaviers. Die Pianiſten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit. 9. bis 14. völlig umgearb. Aufl. 251, (beſpr. v. W. Kahl) 570f.
Nieſky. W. Sattler, Muſikaliſche Eindrücke Schleiermachers im Pädagogium der Brüdergemeine zu N. 241—247.
Nießen, C. 274.
Nietzſche, Friedrich 171, 175, 342, 372, 631, 642.
Nikel, Emil 146.
Nirrnheim, H. 604, 607, 610.
Noack, Eliſabeth 308, 640.
— Victor 434.
Nobbe, E. 507.
Noë, Oskar, und Moſer, Hans Joachim, Technik der deutſchen Geſangskunſt. 2. Heft (beſpr. v. J. Wenz) 632 f.
Nohl, Hermann 383.
— Ludwig 57, 360.
Noris, Matteo 566f.
Norlind, Tobias 190, 259.
Norwegen (Wiers-Jenſen) 506.
Notation. K. Jſoz, Lateiniſche Muſikpaläographie und die Muſik-Tonzeichen des Codex Pray (beſpr. v. A. Molnár) 629; Joh. Wolf, Muſikaliſche Schrifttafeln 1. u. 2. Heft 435, (beſpr. v. A. Einſtein) 509. — Angezeigte Schriften: Braſioli 247, Michalitſchke 640, D. Orel 507, Ruſſo 571, Joh. Wolf 639.
Notendruck. B. A. Wallner, Die Senefelder-Ausſtellung in der bayeriſchen Staatsbibliothek zu München 182—184. — (Weſten) 186. — Über Kinskys Ortsgruppenvortrag Köln 576; N.-D. im Kloſter Montſerrat 136.
Notholt, Franz 511.
Nottebohm, Martin Guſtav 386.
Novalis 538, 572.
Noverre, Jean, Georges 28, 201.
Nucius, Johann. B. Widmann, J. N., Abt von Himmelwitz. Ein Altmeiſter der klaſſiſchen Polyphonie. S.-A. (beſpr. v. O. Urſprung) 572 f.

O

Oberlender, J. W. 166.
Obizzi, Marcheſe 163.
Oddone, E. 313.
Oehlenſchläger, Adam G. 572.
Oehlinger 105.
Oehm, Fr. 507.
Oeſten, Max 251, 376.
Öſterreich (ſ. a. Wien). P. Nettl, Erinnerungen an Erzherzog Rudolph, den Freund und Schüler Beethovens 95—99. — A. Schnerich, Geſchichte der Muſik in Wien und Nieder-Ö. (beſpr. v. [A. Einſtein]) 57. — Kaiſer Leopold I. 98; Erzherzöge Carl 164, Ferdinand von Tirol 162f., 165, 167, Ferdinand Carl 163, Leopold Wilhelm 488; Erzherzogin Maria Antonia 487.
Öttingen-Wallerſtein. Graf Philipp Karl 586, Fürſten Kraft Ernſt 586, 590, Ludwig 590.
Oettrich, Gottlob 562.
Offenbach, Jacques (Bleſſinger) 628.
Okeghem, Johann 191.
Okely 244.
Olmütz. P. Nettl, Zur Geſchichte der Muſikkapelle des Fürſtbiſchofs Karl Liechtenſtein-Kaſtelkorn von O. 485—496.
Oper. M. Arend, Die Ouverturen zu Glucks „Cythère assiégée“ 94f.; P. Mies, Die Frage im Opern- und Oratorienrezitativ 286—304; W. Vetter, Stilkritiſche Bemerkungen zur Arienmelodik in Glucks „Orfeo“ 27 bis 50; E. Kroll über E. T. A. Hoffmanns O. und Schauſpielmuſiken 542—552. — Beſprechungen über: H. Abert, Händel als Dramatiker. In: Univ.-Bund Göttingen, Mitteil. Jg. 3, H. 1 (A. Einſtein) 380f.; Anna Amalia von Sachſen-Weimar, Erwin und Elmire. Ein Schauſpiel mit Geſang von Goethe. 1776. Nach der ... handſchr. Partitur hrsg. v. M. Friedländer (H. Abert) 252, 436ff.; C. Vatin, Theater und Muſik am Fürſtl. Leiningenſchen Hofe. Dürkheim 1780—1792. Amorbach 1803—1814 (A. Einſtein) 381; E. T. A. Hoffmann, Undine ... Dichtung ... neubearb. v. H. v. Wolzogen. Vollſtänd. Buch. Hrsg. v. G. R. Kruſe (A. Einſtein) 374, 570. O. Schmid, C. M. v. Weber und ſeine Opern in Dresden (beſpr. v. A. Einſtein) 635. — Angezeigte Schriften und Neuausgaben: Annali 497, Annuaire 370, Baſtianelli 184 u. 308, Bellaigue, Blareau 627, Bonnet 308, van den Borren 506 u. 638, Boſchot 627, Bruger 507, Calvari-Giaccone 308, Cametti 431, Chamberlain 308, Cucuel, Della Corte, Dichter und Bühne 627, Dittmar 431, Ehret 248, Gay 428, J. A. Haſſe-Schering 508, Heindel 629, Himonet 502, Janowitzer 640, Kapp 374, Kidſon 629, Komorzynski 502, Krafft 186, Kraus 640, Krehbiel 429, Krott 640, Kufferath 374, La Laurencie 250, Landormy 502, Laroche 507, Lorenz 640, Luciani 311, Marangoni-Vanbianchi 433, Neijendam 434, Newmarch 429, Rameau-Waltershauſen-Roth 509, Reuter 507, Roſenfeld-Römer 640, Ch. T. Smith 317, Solvay 506, 636, Sonneck 430, Storck 506, Strelitzer 640, Vetter 508, Wegelin 430, Welleſz 639, Wilmshurſt 573 u. 639, Zoref 508. — Über J. Krupkas Ortsgruppenvortrag Prag betr. Prager Oper 577; Theatergeſchichtliche Ausſtellung in Wien 511; Textbücher-Verſteigerung 128.
Operette. Angezeigte Schriften: Bleſſinger 628, Eg. Neumann 507, Rieger 633, Vuillermoz 638, Walbrook 435.
Ophüls, G., Erinnerungen an Johannes Brahms (beſpr. v. A. Einſtein) 376f.
Opienski, Heinrich 377, 512.
Opitz, Martin 559, 561f.
Oppelt, Annie 126.
Oratorium. P. Mies, Die Frage im Opern- und Oratorienrezitativ 286—300. — (Eberlin) 252, (Laroche) 507.
Orcheſter (Forſyth) 428, (Malipiero) 631, (Wilſon) 639, (Withorne) 430.
Orefice, G. 313.
Orel, Alfred. Ein Wiener Beethoven-Buch. Hrsg. v. A. O. (beſpr. v. A. Einſtein) 569.
— 184, 186, 446, 507.
— Dobroslav 507.
Orgel. H. Schnoor, Das Burheimer O.-Buch 1—10. — J. Kehrer, J. S. Bach als Orgelkomponiſt und ſeine Bedeutung für den katholiſchen Organiſten (beſpr. v. O. Urſprung) 433. — Angezeigte Schriften und Neuausgaben: Allen 428, J. S. Bach-Homeyer 508, J. S. Bach-Luedtke 641, Bie 184, Biehle 431, Breitenbach 372, Eckardt 508, Gerhardt-Reger 508, Grafczynska 507, Jahnn 252 u. 373, Knöll 507, V. Lübeck 252, Newton 430, Pachelbel-Erbe 509, Ch. S. Terry 430. — K. Haſſe, Mitteilung über die Vorführung einer „Praetorius-O.“ 127f. Über H. Munds Ortsgruppenvortrag Halle 445f.
Orient. W. Heinitz, Ein Materialbeitrag zur Kenntnis der arabiſchen Muſik 193—198, dazu

Berichtigung von C. Sachs 384; A. Z. Idelsohn, Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen 515—524. — E. Wellesz, Die armenische Messe und ihre Musik. In: Jahrbuch Peters für 1920 (bespr. v. A. Einstein) 310f. — Über R. Lachmanns Ortsgruppenvortrag Berlin betr. arabische Musik 575.
Origenes 528.
Orlandi, Theatermaler 229, 233.
Orlik, Emil 252.
Ortiz, Diego 73.
Ortsgruppenberichte. Basel 447, Berlin 124, 253, 319, 510, 575, Finnland 383, Halle 121, 253, 319, 445f., Heidelberg 382, Köln 575, München 121, 446, Prag 577, Zürich 447, 580.
Osburg, Wilhelm 374.
Ossian 187.
Otfried von Weißenburg 373.
Ottani, Kapellmeister 222.
Ottenwall, Anton 101.
Ottiker, Opernsängerin 398, 400.
Oxford, Minister 583.

P

Paccini, Sängerin 228.
Pachelbel, Johann 127, 509, 643.
Paer, Mme, Sängerin 229.
— Ferdinando 98, 192, 199, 220f., 230, 238f., 241, 361.
Paesler, Karl 4.
Paganini, Nicolo 128, 192, 256, 435. — (Jarosy) 629.
Pagliardi, Giovanni Maria 566.
Paisiello, Giovanni (Della Corte) 499 u. 627. — 219, 312, 361, 437.
Palestrina (Cametti) 627, (Pyne) 503. — 73, Denkmal für ihn in Palestrina enthüllt 125, 254, 432, 434, 439f., 643.
Palfy, Graf Hans Anton 490.
Pallat 52.
Pallavicino, Carlo 288, 298f., 566.
Palmgren, Selim (Miniature Essays) 503.
Paltauf (Eger) 354.
Pampus, Peter 166.
Pannain, Guido 435.
Panzner, Carl 619.
Papp, V. 503.
Papst Leo X. 12, Paul III. 12, Innocenz III. 80.
Paradisi, Pietro Domenico 252.
Parigi, L. 377.
Paris, G., Sänger 204, 228, 230.
Partenia, Giovanni Domenico 566.
Pasch, Oskar 377.
Pasqué, Ernst 406.
Pasquini, Bernardo 191.
Passarini, Francesco 567.
Patrassi, Michele 224f.
Pauer, Max 571.
Paul, Professor 51.
— Theodor, Systematische Ton- und Stimmbildung für Singen und Sprechen (bespr. v. J. Wenz 305f.
Paulke, Karl 382.
Paumann, Conrad 2, 4, 8,
Pedrell, Felipe 65, 75, 85—89, 92, 139f., 190f., †642.
Pedron, Carlo 251.
Peeters, Emil 618.
Pelzer, Josefine von 364.
— Maria Theresia von 363f.
Peñalosa, Francisco 12.
Pepys, Samuel 634.
Pere de Burgos 137.
Perfall, Karl Freiherr von 391.
Pergolesi, Giovanni Battista 63, 318, 361, 457, 576, 594.
Peri, Jacopo 256, 287.
Perini, Giuseppe 203, 213.
Peris, Hofkammerrat 491f.
Pernkopf (Bernkopf) 487f.
Perotti, Nicolò 230.
Perti, Giacomo Antonio 567.
Petermann, Johann Wilhelm 208, 215.
Peters, C. F. Jahrbuch der Musikbibliothek P. für 1920, 27. Jg., hrsg. v. R. Schwartz 185, (bespr. v. A. Einstein) 310f. Dasf. für 1921, 28. Jg. Statistischer Teil. Von R. Schwartz (bespr. v. A. Einstein) 570.
— Rudolf 579.
Petersen, Phyllis Augusta 630.
Petit, Albert 633.
Petri, Egon 508.
Petrucci, Ottaviano dei 72ff., 576.
Petter, Theodor 103.
Petyrek, Felix 622, 624.
Petzold, Christian 563.
Peurl, Paul (Frankl) 507. — 260.
Pezel, Johann 119.
Pfalz. Kurfürst Johann Wilhelm 608.
Pfandl, Ludwig 140.
Pfeffer, Charlotte 52.
Pfeiffer, Felix 383.
Pfitzner, Hans (Blessinger) 628, (Ehrhardt) 431, (Wandrey) 572. — 130, 135, 174, 251, 325, 447, 565.
Pfohl, Ferdinand 503.
Pfordten, Hermann von der 571.
Phidias 571.
Philidor (Bonnet) 308. — 465, 591.
Phillipps, William J. 429.
Phonetik (Stumpf) 186.
Piccinetti, Violinist 204f.
— Antonio Felice 207.
Piccinni, Nicolò 312, 331, 346, 361, 437.
Picena, G. M. 633.
Pichard du Page, René 571.
Pichl, Wenzel (Kolisko) 507.
Pifet, ministrer d'arpa 149.
Pignietta, Lautenist 611.
Pijper, Willem 622.
Pikler, Julius 366.
Pillath, Friedrich 57.
Pincherle, Marc 190f., 503.
Pirro, André 190f.
Pisano 72.
Pisendel, Johann Georg 211, 237, 318.
Pisk, Paul Amadeus 507, 618, 621.
Pisling, Sigmund 252.
Pitrôt 232.
Pizzetti, Ildebrando 191, 313, 621.
Pizzioli, Dr. 163.
Plate, Eduard 633.
Plato 360, 434.
Platti, Giovanni 331.
Ployer, Barbara 248.
Podbielski, Christian Fr. [Wilhelm?] 531, 538.
Poelzig, Architekt 623.
Poggenburg, Johannes 511.
Poglietti, Alessandro 252.
Pohl, Gerhard 313.
— Karl Ferdinand 121, 262, 504f., 599.
Pohland, Franz 214, 220.
Poirée, Elie 435.
Polaci 349, 453, 458.
Polani, Girolamo 567.
Polaroli, Carlo Francesco 567.
Pole, W. 633.
Pollak-Schlaffenberg, Irene, Die Wiener Liedmusik von 1778—1789. Stud. z. Musikwiss. V (bespr. v. Th. W. Werner) 187ff.
Pollitt, Arthur W. 429.
Polo, Enrico 641.
Ponced, Feijóo 89.
Popley, Herbert A. 429, 633.
Poppe, Johann 353, 355f.
Poppen, Hermann 373.
Porath 353, 356.
Porpora, Nicolo 576.
Porsile, Giuseppe 352, 354, 357, 376.
Porte, John F. 429, 503, 571.
Portnoff, Leo 189.
Portugal. Johann III. 76, Johann IV. 78.
Posch, Isaak 258, 260.
Post, H. 138.
Posthorn, Laura 507.
Potthof, Ernst 319.
Poueigh, Jean 316.
Pougin, Arthur 57.
Praetorius 126, 511.
— Hieronymus 382, 579.
— Jacob 382.
— Michael 119. K. Hasse, Mitteilung über die Vorführung einer „P.-Orgel" 164, 167, 316.
Pratella 181.
Pratt, Waldo Selden 428f.
Pressel, Gustav 439.
Preußen. Friedrich II., d. Gr. 253, 318; Friedrich Wilhelm II. 590; Friedrich Wilhelm III. und Gemahlin Luise 358; Prinz Louis Ferdinand 359; Kurfürsten Johann Friedrich 554, Georg Wilhelm 554.
Prieger, Erich. Versteigerung seines Nachlasses angekündigt 320.
Primicerio, A. 251.
Primisser 162.
Primitive Musik (Denéréaz) 248.
Prinner, Johann Jakob 487.
Prinz, Johann Friedrich 211, 215.
Priska, Frau 410.

Probst, Johann Eugen 184, 569.
Prod'homme, J. G. 435, 574, **633.**
Proelß, Robert 199f., 221, 224, 228f., 231, 233, 235.
Prosniz, Adolf 571.
Prunières, Henry 190f.
Puccini, Giacomo. A. Weißmann, G. P. 506 (bespr. v. E. Göhler) 639. — (Setaccioli) 378, (Weißmann) 506.
Pugnani, Gaetano 345, 351, 453, 465.
Pugnetti, Sängerinnen 229.
Puyade, J. 126.
Pyne, Zoë Kendrick 503.

Q

Quaglio, Theatermaler 233.
Quantz, Johann Jochim, Ausgewählte Sonaten. VI Sonate per Flauto trav. con Cemb. und Sonata per 2 Flauti trav. con Basso; rev. v. Oskar Fischer... und O. Wittenbecher (bespr. v. A. Einstein) 318.
Quarry, W. E. 429, 503.
Quinault, Philippe 589.
Quittschreiber, Georg 360.

R

Rabaud, Henri (Knosp) 369.
Rabich, Ernst 313.
Racknitz, von 218, 221 238.
Radanowicz, Editha 640.
Radiciotti, Giuseppe 435.
Raff, Helene 370.
— Joachim 370, 403f.
Raffael Santi 469.
Rahlwes, Alfred 448.
Rameau, Jean Philippe 32, 35, 248, 291, 328, 361, 509, 511.,
Ramis de Pareja, Bartholomaeus 150.
Ramsay, André Michel de 360.
Ramsbotham, A. 382.
Rangstroem, Ture 621.
Rastrelli, Vincenzo 199, 212, 219, 231, 238—241.
Rasumofski, Fürst 626.
Rattay, Kurt 531.
Rau, Fritz 633.
— Karl August † 63, **615.**
Raugel, Félix 191.
Raumer 500.
Raupach, Hermann Friedrich 593.
Raval, Sebastian 73.
Ravanello, Oreste 313.
Ravel, Maurice (Bidou) 627.
Rebling, O. 125.
Refardt, E., Tagung der neuen schweizerischen Musikgesellschaft 119—121.
— 63, über seinen Ortsgruppenvortrag Zürich 120f.
Refoulé, Robert 633.
Reger, Elsa 384.
— Max. E. Wellesz, Analytische Studie über M. R.'s „Romantische Suite 106—115. — Besprechungen über: K. Hasse, Max Reger (A. Einstein) 373f.; A. Lindner, M. R. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens 250, (A. Einstein) 630; Mitteilungen der M. R.-Gesellschaft 1. Heft 311, (A. Einstein) 376. — Angezeigte Schriften: Lindner 250, Segnitz 316, Würz 2. Heft 313. — 128, 180, R.-Archiv nach Weimar 384, 426, 499, 508, 573, **619.**
— Philipp Salomon **631.**
Regnart, Jakob (Wassermann) 508. — 254.
Reich, Hermann 146.
Reicha, Joseph 586, 590.
Reichardt, Johann Friedrich. G. Heinrichs, J. F. R.'s Beziehungen zu Cassel und zu G. Ch. Grosheim in Cassel (bespr. v. A. Einstein) 500. — 188, 238, 245, 253, 361, 531f., 540, 547.
— Luise 253.
Reichenauer, Johann Anton 353, 356f.
Reichmann, Grete 507.
Reiff, Alfred 642.
Reiffenberg 267.
Reimann, Heinrich 630.
Reincken, Johann Adam 381f.
Reinecke, Carl 434.
Reinhardt (17. Jahrh.) 356.
Reinhart, Hans 571.
— W. 119.
Reinick, Robert (Schnapp) 640.
Reinke, Dr. 381.
Reiß, Josef 577, **633.**
Reitz, Robert 511.
— Walter **643.**
Rellstab, Ludwig 572.
Remy, Alfred 428.
Renner, Fagottist 216.
Rensing, Gregor, Die Behandlung katholischer deutscher Kirchenlieder. Lehrbeispiele und Unterrichtsentwürfe. 2. u. 3. erweit. Aufl. (bespr. v. O. Ursprung) 313.
Rethberg, Elisabeth 623.
Réti, Rudolf 621.
Retz (17. Jh.) 356.
Reusser 224.
Reuß, Christ. Gottl. 234.
— Ernst 303.
Reußner, Esajas 383.
Reuter, Fritz 507.
Reuther, Hermann 184, 569.
Reutter, die beiden (Hofer) 507.
Reyer, Ernest 633.
Rheinberger, Joseph 66, 315.
Rhythmus. A. Molnár, Der große Takt 168f. Dazu Erwiderung von E. Tetzel 255f.; Th. Wiehmayer, Der „Große Takt" und die Analyse der c moll-Symphonie von Beethoven 417—425. Dazu Erwiderung von E. Tetzel 426f. — Angezeigte Schriften: Archiv f. MW IV, 1. 370, Arger 431 u. **627,** Dalcroze (englisch) 372, (deutsch) 433, Dumesnil 56, Michalitschke **640.**
Ribon 567.
Ricci, Corrado 629.
Riccio, Joannes Maria 13.
Richter, Alfred 57.
— Bernhard Friedrich 568.
— Ernst Friedrich 184.
— Ferdinand Tobias 352, 356f.
— Franz Xaver 329, 376, 578, **592.**
— Friedrich August 209, **216.**
— Hans 388, 390f.
— Heinrich Traugott 209.
— Jean Paul Friedrich 362.
— [Karl Gottlieb] 531.
— Ludwig 434.
— P. E. 200, 202f., 205.
Rieger, Erwin 633.
Riehl, Wilhelm Heinrich 186, **595.**
Riel, Johann Friedrich Heinrich 531.
Riem, Friedrich Wilhelm 540.
Riemann, Hugo 3, 7, 9, 28, 30, 34, 38, 65, 96, 98, 122, 135, 138, 149, 250f., 268—271, 274, 286ff., 291, 293, 300f., 304, 309, 323f., 326, 333, 339, 346, 358, 365, 374, 378, Enthüllung seines Grabdenkmals 383, 450, 466, 525, 529, 573, **586, 588f., 591, 596f., 602, 634, 642.**
— Ludwig 579.
Ries, Franz 364.
Rietsch, Heinrich 96, 138, 300, 309, 576.
Rietz, Julius 55, **608.**
Rigel, Heinrich Joseph 326, 338, 459, 465, 468.
Righini, Vincenzo 98, 361.
Rigué, Raimond de 503, **634.**
Rilke, Rainer Maria 188.
Rinaldo da Capua 324, 329, 331, 333, 345, 454.
Rinna, Ernst 102, 104.
Rintsch, Stadtpfeifer 221.
Rinuccini, Ottavio 144, 559.
Ritter, Carl Christian 209, 216.
— Christian 125, 382.
— Peter 381.
Roberti, Girolamo Frigimelica 567.
Roch, P. 251.
Rochlitz, Johann Friedrich 532, 538, 553, 572, 575.
Röckel, Reinhold 184.
Röckl, Sebastian 628.
Röder, C. G. (Westen) 186.
Röhr, Johann Gottfried 207.
Roembildt, Johann Theodor 382.
Rönisch 215.
Rösinger, M. 607.
Roesler, Carl, Historisches Musikfest in Rudolstadt am 24. und 25. Sept. 1921 54f.
— 55.
Roethlisberger, Edmond 503.
Roger, Kurt G. 640.
Roismann, Johannes 610.
Rojas, Augustin de 80.
Roland-Holst, Henriette 251.
Rolland, Romain. Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit 313, (bespr. v. A. Einstein) 634.
— 313, 317, 377, 429, **634.**

Rolle, Georg 52.
Roller, Theatermaler 622.
— Alfred 503. — (Mell) 631.
Rom (Cametti) 431.
Romantik, Musikalische. E. Kroll, Über den Musiker E. T. A. Hoffmann 530—552. Dazu Berichtigung 644. — (Coeuroy) 627, (Skarzynski) (Zoref) 508. — 116, 180, 376.
Roos, Joseph 233.
Rore, Cipriano de 509.
Rorke, J. D M. 429.
Rosembach, Joan 136.
Rosenfeld, Paul 435, 503.
— -Römer, Ernst 640.
Rosenmüller, Johann 119, 512, 642.
Rosetti, Franz Anton 576, 579, 586 ff., 590, 595, 599, 601, 603.
Rosetto, Steffano 163.
Rossi, Lorenzo de 509.
— Luigi (Cantate spirituali) 252.
— Romano de 641.
Rossini, Gioachino (Blessinger) 627, (Cametti) 431, (Malerbi) 433, (Vatielli) 252.
— 128, 320, 534, 540, 634.
Roth, Hermann 509, 627.
Rothe, Gottlob 219ff.
— Johann Traugott 219ff. und noch 2 Brüder 219f.
Rothwell, Frederic 634.
Rotta, Antonio 13.
Rousseau, Jean-Jacques 187, 337. — (Roland-Holst) 251.
Rovira, E. 377.
Ruvardt, Paul F. H. 507.
Rubertis, V. de 503.
Rubinstein, Josef 499.
Rudder, May de 369.
Rudolph, Erzherzog von Österreich. P. Nettl, Erinnerungen an Erzh. R., den Freund und Schüler Beethovens 95—99.
Rueda, spanischer Dichter 81.
Ruf, S. 490.
Ruiz, Diego 186.
Runge, Paul 141.
Russo, Egidio 571.
— Luigi 252.
Rust, Wilhelm 371, 642.
Rußland. M.-D. Calvocoressi, Mussorgski. Deutsche umgearb. Ausg. v. C. Seelig 247 u. 308, (bespr. v. A. Einstein) 499. — (Newmarch) 430. — Paul I. und Gemahlin Maria Feodorowna 358.
Rutz, Ottmar und Klara, Typenstimmbildung (bespr. v. J. Wenz) 306f.
— 308f., 503.

S

Sabine, Wallace Clement 503.
Sablonara 75, 91.
Sacchini, Antonio Maria Gasparo 361.
Sachs, Clara 124.
— Curt, Ortsgruppenberichte Berlin 319, 510, 575. Berichtigung zu dem Aufsatz von W. Heinitz 384. Besprechungen über: J. Schlosser, Kleiner Führer durch die Sammlung alter Musikinstrumente; Ders.: Unsere Musikinstrumente 635.
Sachs, Kurt, Staatliche Musikinstrumenten-Sammlung [zu Berlin]. Kleiner Führer. Amtl. Ausg. (bespr. v. A. Einstein) 252; Handbuch der Musikinstrumente (bespr. v. E. Wellesz) 313 f.
— 162, 166, 168, 196, 254, 576, 607, 627.
Sachsen (s. a. Dresden). Über A. Werners Ortsgruppenvortrag Halle 446. — (O. Schmid) 635, (M. Weber) 186. — Kurfürsten Friedrich August II. 209, 234, Friedrich August III. 199, 222, Friedrich Christian 231, Johann Georg I. 555, zwei Briefe Nauwach betr. 555ff., 559f.; Kurfürstin Maria Antonia 201, 206, 209, 233; Prinz Anton 216, Xaver 209, Prinzessin Sophie Eleonore 559.
Sachsen-Weimar. Anna Amalia, Herzogin von S.-W., Erwin und Elmire. Ein Schauspiel mit Gesang von Goethe. 1776. Nach der ... handschr. Partitur hrsg. v. M. Friedländer 252, (bespr. v. H. Abert) 436ff. — Herzogin Anna Amalia 168, 608; Herzog Wilhelm Ernst, Johann Ernst 608.
Sailer, Michael 182.
Saint Foix, G. comte de 122, 593, 595.
Saint-Saëns, Camille. Angezeigte Schriften: Bidou 627, Bonnerot 431, Boschot 627, Hervey 428 u. 570, Lebon 630, Montargis 434. — 248, 634.
Salazar, Adolfo 503, 621.
Sales, Pietro Pompeo 359.
Salieri, Antonio 234, 238.
Salinas, Francisco 65f., 68, 70, 73, 75, 84—93, 139ff., 150f.
Salis, Johann G. Freiherr von 362.
Salò, Gaspar da 165.
Salomon, Stadtpfeifer 221.
— Heinrich Traugott 206f., 214.
— Johann Gotthilf 215.
Salten, Felix 635.
Salvani Senese 566.
Sammartini, Giovanni Battista 312, 324, 326, 330f., 333—336, 339f., 342, 344f., 347, 351, 376, 452, 456—459, 466, 468.
Sancta Cruce, Franciscus a 13.
Sand, George 377.
Sandberger, Adolf. Besprechungen über: K. Nef, Einführung in die Musikgeschichte 251; M. Unger, Beethoven über eine Gesamtausgabe seiner Werke. Nachbildung ... mit Erläut. 372; F. Volbach, Die Klaviersonaten Beethovens 435.
Sandberger, Adolf, Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte (bespr. v. E. Schmitz) 314f.
— 1, 312, 447, 540, 591, 593 f., 597.
Sandoni, Pier Giuseppe 567.
Sandvik, O. M. 190, 503.
San-Galli, Thomas 249.
Santini, Fortunato 511.
Santo Bonifacio, conte a. Ercole, Lodovico, Guerra, Marcus Regulus, Sylvius 11.
Sarasate, Pablo 399f.
Sarasin, Lucas 323.
Sartorius, Kammermeister (Olmütz) 486, 488, 490—495.
— Augustin 353f.
Sassaroli, Sänger 229f.
Saß, Johannes 640.
Sattler, Walter, Musikalische Eindrücke Schleiermachers im Pädagogium der Brüdergemeine zu Niesky 241—247.
Sauerlandt, Prof. Dr. 381.
Savoyen. Herzog Karl Emanuel I. 555.
Sayl, Emma 577.
Scaccia, Maria 356.
Scandelli, Antonio 562.
Scarabelli, Pietro Francesco 164.
Scardeone, Bernardino 11ff.
Scarlatti, Alessandro (van den Borren) 506 u. 638. — 289, 509, 567.
Schade, R. 553.
Schaden, Freiherr von 588, 595, 598.
Schäffer, August von 100.
— Carl 530.
Schäfke, Rudolf 640.
Schär, Otto 316.
Schalk, Franz 623.
Scharlitt, Bernard, Chopin (bespr. v. A. Leitzmann) 377f.
Scharwenka, Xaver 316.
Schaumburg-Lippe. Graf Georg Wilhelm 359, Gräfin Juliane 359.
Scheele, Carmen von 253.
Schegar, Franz 6f.
Scheibe, Johann Adolf 298f., 304, 320.
Scheibler, Ludwig †. Nachruf von W. Kahl 63f.
Scheidemantel, Karl 316.
Scheidt, Samuel 120, 125ff., 574, 642.
Scheiffelhut, Jakob 119.
Schein, Johann Hermann 120, 258, 260, 268, 511f., 576, 579, 642.
Scheler, Max 130.
Schenk, Johann 103. — (Rosenfeld-Römer) 640.
Schenker, Heinrich 187, 634.
Scherber, Ferdinand 629.
Schering, Arnold, Ein Memorial Joh. Kuhnaus 612—615.
— Die Besetzung Bachscher Chöre. In: Bach-Jahrbuch, 17. Jg. 1920 (bespr. v. G. Schünemann) 568f.
— 2—6, 121, 125f., 135, 170, 184, 253 ff., 286 f., 289, 298 f., 304, 371, 448, 508, 568, 573, 597, 642.

Scherzer, Otto 439.
Scheurleer, D. F. 190f., 369, 428.
Scheyt, Kaspar 634.
Schiedermair, Ludwig 209, 248, 255, 534, **586 ff.**, 590.
Schiedermayr, J. B. 629.
Schiegg, Anton, Allgemeine Schule der Stimmerziehung (bespr. v. J. Wenz) 306.
Schiele, F. M. 246.
Schierbeck, Poul, 622.
Schikaneder, Emanuel. E. v. Komorzynski, Der Streit um den Text der Zauberflöte. In: Alt-Wiener Kalender für 1922 (besprochen v. A. Einstein) 626.
Schild, E. 643.
Schiller, Charlotte von 364.
— **Friedrich von 249, 362 f., 439, 500.**
Schilling, Gustav 500.
Schillings, Max 251.
Schindler, Anton 358, 364, 378.
Schipke, Max 54.
Schlaf, Johannes 618.
Schlaffenberg, Irene 507.
Schlaffhauser, Georg 319.
Schlegel, W. 188.
Schleiermacher, Charlotte 241, 246.
— Daniel Friedrich. W. Sattler, Musikalische Eindrücke Sch.'s im Pädagogium der Brüdergemeine zu Niesky 241—247.
Schlesien (Kirsch) (Müller-Prem), (Saß) 640.
Schleswig-Holstein (Fey) 431.
Schletterer, Hans Michel 531.
Schlick, Arnold 4, 6, 10.
Schlosser, Julius, Kleiner Führer durch die Sammlung alter Musikinstrumente [Wien]. Derf.: Unsere Musikinstrumente. Eine Einführung in ihre Geschichte (beide bespr. v. C. Sachs) 635. G. Kinsky, Randnoten zum Katalog des neuen Wiener Instrumentenmuseums [von Schl.] 162—168.
— 571.
Schmelzer, Andreas Anton 252, 261.
— Johann Heinrich 189, 252, 258, 261, 352 f., 356, 485—489, 574.
— -Kayser, Hans 435.
Schmid, Heinrich Kaspar, Zweites Donaueschinger Kammermusikfest zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst 624 f.
— Josef 643.
— Otto, E. M. v. Weber und seine Opern in Dresden (bespr. v. A. Einstein) 635.
— 579, 635.
Schmidt, Anton W. 300.
— Franz 216.
— Friedrich August 206.
— J. G. 186.
— Johann Adam 208.
— Karl 55.
— Leopold 252, 316, 497, 503, **635.**
Schmiedel, Anton 214.
Schmitbaur, M. J. 565.
Schmitt, Aloys 183.
— Gustav 406, 410.
Schmitz, Arnold, Psalteriolum harmonicum (1642). Ein Kölner Jesuiten-Gesangbuch 18—26. Monodien der Kölner Jesuiten aus der 1. Hälfte des 17. Jh. [mit Abdruck von 19 Liedern aus Fr. Spee] 266—285.
— 308.
—, Eugen. A. Sandberger, Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte (Bespr.) 314 f.
— 540.
Schnabel, Artur 618 f.
Schnapp, Friedrich 640.
Schneider, Friedrich (Fast) 640.
— Georg Abraham 564.
— Karl Ernst 93.
— **Louis 635.**
— Max, Der deutsche Kantor (bespr. v. Th. W. Werner) 316.
— 292, 299, 508, 579, **616, 634.**
— S. **605.**
Schnerich, Alfred, Kleine Mitteilung über die Wiener Hofkapelle 125.
— Geschichte der Musik in Wien und Nieder-Österreich (bespr. v. [A. Einstein]) 57. Joseph Haydn und seine Sendung (bespr. v. R. Lach) 503 ff. Wiens Kirchen und Kapellen in kunst- und kulturgeschichtlicher Darstellung (bespr. v. Th. W. Werner) 635.
— 435.
Schnitzer, Anton 167.
Schnoor, Hans, Das Burheimer Orgelbuch 1—10.
Schnorr von Carolsfeld, Ernst 57.
Schnyder von Wartensee, Xaver 96.
Schober, Franz von 100, 105.
Schobert, Johann 597 f., 602.
Schoeck, Othmar 119.
Schökel, Heinrich 507.
Schöller, Philipp 167.
Schönberg, Arnold. E. Wellesz, A. Sch. (bespr. v. Th. W. Werner) 636 f. — 107, 174, 250, **617 f., 620 f.**
Schöttler, Hans 184, 568.
Scholes, Percy A. 505.
Scholz, Bernhard 389.
Scholze, Johann Gottlob 214.
Schopenhauer, Arthur 174, 331.
Schramm, W. 186.
Schreker, Franz. R. St. Hoffmann, F. Schr. (bespr. v. Th. W. Werner) 636 f. — 565, **617 f.**
Schröder, Eduard **625.**
— Hermann 378.
Schubart, Daniel Friedrich 121 f., 359, 439, 586 ff., 591, 595.
Schubert, Anton 215.
— Ferdinand 101—104.
— Franz (Dresden) 239.
— Franz (Wien), der Vater 103 f.
— Franz 63 f. O. E. Deutsch, Sch.'s Krankheit. Neue Mitteilungen 100—106. — K. Kobald, Sch. und Schwind. Ein Wiener Biedermeierbuch (bespr. v. Th. W. Werner) 629 f. — (Krott) 640, (Lux) 311. — **116, 168, 188 f., 192, 250, 315, 320, 344, 377, 384, 436, 440, 625, 644.**
Schubert Franz Anton 215.
— **Franz Ludwig 635.**
— Ignaz 101.
— Joseph 207, 215.
— Marie 103.
Schuch (17. Jahrh.) 353, 356.
Schücking, Levin 563.
Schüffner, Lehrer 52.
Schünemann, Georg, Die Berliner Schulmusikwoche 51—54. Beckers Mahler 115—118. Bach-Jahrbuch. 16. Jg. 1919 (Bespr.) 370 f. Bach-Jahrb. 17. Jg. 1920 (Bespr.) 568 f.
— 237—241, 291, **595, 626.**
Schürmann, Georg Caspar 292, 298, 510.
Schütz, Heinrich 63, 255, 290 f., 554, 557—562, 578, Gründung einer Sch.-Gesellschaft in Dresden 579, 616, Sch.-Feste angekündigt 642.
Schützendorf, G. 126.
Schulgesang. W. Sattler, Musikalische Eindrücke Schleiermachers im Pädagogium der Brüdergemeine zu Niesky 241—247; G. Schünemann, Die Berliner Schulmusikwoche 51—54; E. Bücken, Mitteilung über die 2. Schulmusikwoche in Köln 579 f. — J. Gabl, Der Volksschgsg.-Unterricht nach der Eitzschen Tonwortmethode. Anleitung zur Erteilung desselben. Dasf. Tonalitätsübungen. 2 Hefte (bespr. v. O. Ursprung) 431 f.; Th. Paul, Systematische Ton- und Stimmbildung für Singen und Sprechen (bespr. v. J. Wenz) 305 f. — (Dahlke) 248, (Kumm) 186. — Schulmusikalische Tagung in Münster i. W. 511.
Schulte, Aloys 136.
Schultheß, W. 119.
Schulz, Johann Abraham Peter 187 ff., 320.
— Max. Über seinen Ortsgruppenvortrag Köln 576.
Schumann, Clara 365, 376, 384, 404 f.
— Elisabeth **623.**
— Georg **642.**
— Robert. Angezeigte Schriften: Batka 627, Felber, Greef, Oehm 507, Schnapp **640.** — 128, **178,** 192, 256, 303, über K. Balthasars Ortsgruppenvortrag Halle 319, 365, 377 f., 426, 434, 440, Sch.-Fest und Sch.-Museum 447, 498 f., 512, 536, 542, 568, **632.**
— Wolfgang. M. Weber, Die rationalen und soziologischen

Grundlagen der Musik. Mit einer Einleitung von Th. Kroyer (Bespr.) 638 f.
Schur, Gustav, Erinnerungen an Hugo Wolf. Nebst H. Wolfs Briefen an G. Schur, hrsg. v. H. Werner (bespr. v. A. Einstein) 505f.
Schurf, Carl 167.
Schurig, Arthur, Leopold Mozart. Reise-Aufzeichnungen 1763—1771. 27 faksimil. handschriftl. Blätter ... hrsg. u. erläutert v. A. Sch. (bespr. v. H. Abert) 312.
Schurzmann, K. 635.
Schuster, Joseph 203f., 212, 217—221, 226, 234f., 237ff., 360.
Schwabe, Julius 433.
Schwake, Gregor, Fritz Volbachs Werke. Dem Meister zum 60. Geburtstage (bespr. v. A. Einstein) 316.
— 125.
Schwartz, Rudolf, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1920, Jg. 27, hrsg. 185, (bespr. v. A. Einstein) 310f. Dass. für 1921, Jg. 28. Statistischer Teil (bespr. v. A. Einstein) 570.
Schwarz, Hermine 635.
— Max 122f.
Schwebsch, Erich 316.
Schweden (Leffler) 433, (R. Engländer) 628.
Schwegler, Johann David 439.
Schweisheimer, Waldemar, Beethovens Leiden, ihr Einfluß auf sein Leben und Schaffen (bespr. v. A. Leitzmann) 635 f.
— 100—103, 105, 316.
Schweitzer, Albert 299ff., 506, 568.
Schweiz. E. Refardt, Tagung der Neuen schweiz. Musikgesellschaft 119—121. — M. Fehr, Unter Wagners Taktstock. 30 Winterthurer- und Zürcherbriefe aus ... 1852. Mit einer Einltg. hrsg. (bespr. v. A. Einstein) 628. — (Annuaire) 370, (Koller) 570. — Ortsgruppe Bern gegründet 643.
Schwind, Moritz von. K. Kobald, Schubert und Schw. Ein Wiener Biedermeierbuch (bespr. v. Th. W. Werner) 629 f. — 101, 105, 569.
Scovelli, Sänger 228.
Seashore 430.
Sebald, Amalie 249.
Sebastiani, Johann 290f.
Sechter, Simon 573.
Seconda, Schauspielertruppe 230.
Seelig, Carl. M.-D. Calvocoressi, Mussorgski. Deutsche umgearb. Ausg. v. C. S. 247 u. 308, (bespr. v. A. Einstein) 499.
Seelmann, W. 141, 144f.
Seemann, [Friedrich?] 598.
Segnitz, Eugen 316.
Seidel, August 316.
Seidler-Winkler, Bruno 252.
Seiffert, Max 55, 251, 292, 300f. 615f.
Seimbl, Paul 490ff.
Selden-Goth, Gisella 506.
Selhof, Nikolas 606 f., 611.
Selin, Yejö 383.
Selle, Thomas. H. J. Moser, Aus der Frühgeschichte der deutschen Generalbaßpassion. In: Jahrbuch Peters f. 1920 (bespr. v. A. Einstein) 311.
Senefelder, Alois. B. A. Wallner, Die S.-Ausstellung in der bayerischen Staatsbibliothek zu München 182—184.
— Theobald 183.
Senesino s. Tenducci 122f.
Senfl, Ludwig 119, 643.
Senn, Johann 101.
Séré, Octave 186, 316.
Servandoni 234.
Setaccioli, Giacomo 378.
Settala, Manfredo 164.
Sévérac, Déodat de (Moulin) 631.
Seydelmann, Franz Ignaz 203f., 212, 217, 235, 237ff.
Seyler, Abel 226.
— Friederike Sophie 626.
Shakespeare, William 505, 549.
Sharp, Cecil J. 428, 636.
Sibelius, Jean (Migot) 631.
Sibley, Churchill 430.
Siegel, Rudolf 565, 619.
Sievers, Anna 185.
— Eduard 306, 308f.
Sigl, Max 636.
Silbermann, Andreas 127, 445.
Silcher, Friedrich. 7 unbekannte Lieder aufgefunden 320, 439.
Silvani, Francesco 565, 567.
— Giuseppe Antonio 567.
Simon (Dresden), Tenor 203, 228.
— James 534.
— Johann Gottfried 207, 214.
Simonard, Madeleine 636.
Simrock, Nicolaus 568.
Sincero, Dino 191.
Sinfonie s. Symphonie.
Singer, Alphons 640.
Singspiel s. Oper.
Sioux (Teton S. music) 430.
Sirmen, Sängerin 227f.
Sirola, Bozidar 640.
Sitt, Hans von der 183.
Sitte, Heinrich, Bachs „Chromatische" eingeleitet und erklärt 317, (bespr. v. A. Einstein) 571.
Skarzynski, Adam von 508.
Skrjabin, Alexander 177.
Slezak, Leo 317 u. 636.
Smend, Julius 616.
Smijers, Albert. Ph. de Monte, Missa ad modulum Benedicta es sex vocum. In partitur gebr. door A. S. (bespr. v. A. Einstein) 439f.
— 125, 317, 382, 508.
Smith, Charles T. 317.
— Ethel, 621.
Sobotka, Felix 385.
Soden, Friedr. Jul. Heinrich Graf von 542.
Söhle, Karl. B. Hoffmann, Führer durch unsere Vogelwelt. 2. Aufl. (Bespr.) 184f.
Soltys, Adam 626.
Solvay, E. 369.
— Lucien 369, 506, 636.
Sommer, Hans 292, †510.
— Hermann 636.
Sonate. F. Volbach, Die Klaviersonaten Beethovens. Ein Buch für jedermann (bespr. v. A. Sandberger) 435. — (Beethoven) 438f., (Marks) 502, (Nobbe) 507, (Refoulé) 633.
Sonderburg, Hans 51.
Sondheimer, Robert, Die Sinfonien Franz Becks 323—351 u. 449—469, Notenbeispiele 470—484.
— 370, 640.
Sonneck, O. G. Th. 430.
Sorentino, Giulio Cesare 566.
Sourek, Ottokar 313.
Sowerby, Leo 621.
Spada, Horatius Philippus 273.
Spadoni, G. 636.
Spahn, Martin 363.
Spanien. A. Geiger, Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villancico 65—93; O. Ursprung, Spanisch-katalanische Liedkunst des 14. Jahrh. 136—150, mit Notenbeispielen 151—160. — König Alfons der Weise 78, 80, 148f., Ferdinand der Heilige 78, Philipp I. 78, 84; Königin Isabella 77, 148.
Spanuth, August 316.
Spaun, Josef von 100.
Specht, Richard, Richard Strauß und sein Werk. Bd. 1. Der Künstler und sein Weg. Der Instrumentalkomponist. Bd. 2. Der Vokalkomponist. Der Dramatiker (bespr. v. Th. W. Werner) 378ff.
— 569, 572, 636.
Spee, Friedrich 20, 22. A. Schmitz, Monodien der Kölner Jesuiten aus der 1. Hälfte des 17. Jh. [mit Abdruck von 19 Melodien) 266—285.
Spemann, Franz 186, 636.
Spengel, Julius 126.
Spieß, Carl Fr. 217.
Spindler, Nicolaus 203, 213.
Spiro, Eugen 569.
Spitta, Friedrich 255.
— Philipp 57, 290, 315, 384, 559ff., 563, 608, 612, 614.
Spitzka 105.
Spohr, Louis 101, 117, 533, 535.
Spontini, Gasparo 192, 230, 240, 320, 534f., 563.
Spork, Graf Franz Anton 577.
Springer, Hermann, Das Düsseldorfer Tonkünstlerfest 617ff.
— 124, über seinen Ortsgruppenvortrag Berlin 253, 643.
Sprüngli, Th. A. 317.
Squire, William Barclay 191.

Stackelberg (Deym), Josephine von 249.
Stade (Rubardt) 507.
Staden, Sigmund Theophil 268.
Stadler, Maximilian 160f., 248.
Staegemann, Theaterdirektor 410.
Stahl, Wilhelm 252, 380.
Stainer, Jacob 486, Briefe über Instrumente von ihm, auch Briefe von St. selbst 490—496.
Stamitz, Anton 598.
— Johann. St. und Beck in ihren Sinfonien 323—351, ebenso 449f., 453, 455—461, 463, 465—468; 511, 576, 578, 592, 603.
— Karl 578, 598, 601.
Standthartner 386.
Stanford, Charles Villiers (Porte) 429. — 384, 506.
Stanley, Albert A. 430.
Stapper, Richard 506.
Starke, Reinhold 573.
Stefan, Paul, Neue Musik und Wien (bespr. v. Th. W. Werner) 636 f.
— 553, 636.
Steffan, Joseph Anton 188f.
Steffani, Agostino 293, 298, 302f.
Steffens 500.
Steglich, Rudolf 511, 578.
Steibelt, Daniel 539.
Stein, Fritz 376.
— Johann 312.
Steiner, H. von 189.
— S. A. 64.
Steinhagen, Otto 431.
Steinhard, Erich 313.
Steinitzer, Max 251.
Steinweg, Gertrud 124.
Stellfeldt, J. A. 369.
Stendhal (Henri Beyle) 317.
Stephan, Rudi (Holl) 432.
Stephani, Hermann 125, 190.
Stern, Richard 307.
Stiedry, Fritz 126.
Stil s. Musikästhetik.
Stimmbildung. J. Wenz, Gesangspädagogische Literatur [Bespr. von 7 Schriften] 305—307. — Angezeigte Schriften: Achten 307, Armin 56, E. Becker 431, Bukofzer 247, Cunelli 431, Dreyer 372, Marafioti, Marage 631, Plate 633, Schär 316, Simonard 636.
Stobaeus, Johann 531.
Stockbauer, Jacob 164.
Stockhausen, Julius 404f., 412.
Stoeving, Paul 186, 435, 571.
Stolberg, Grafen 362.
Stoltzer, Thomas 10.
Storck, Karl 141, 317, 506, 627.
Stradella, Alessandro 382, 567.
Straesser, Ewald, 617.
Strahl 353, 356f.
Strattner, Georg Christoph (Elis. Noack) 640.
Straube, Karl 126 ff., 616.
Strauß, Johann. F. Lange, Josef Lanner und J. St. Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke. 2. Aufl. (bespr. v. A. Einstein) 249. — (Eg. Neumann) 507.
Strauß, Richard. R. Specht, Rich. Strauß und sein Werk. Bd. 1. Der Künstler und sein Weg. Der Instrumentalkomponist. Bd. 2. Der Vokalkomponist. Der Dramatiker (bespr. v. Th. W. Werner) 378 ff. — (H. T. Finck) 428. — 107, 117, 130, 343, 371, 499, 619 f., 623, 632.
Stravinsky, Igor (Miniature Essays), 429.
Streber, Joseph 531.
Streicher, Johann Andreas 168.
Strelitzer, Hugo 640.
Striffling, Louis 57.
Strobel, Heinrich 508.
Stuckenschmidt, H. H. 435.
Studer, Otto 637.
Stümke, Heinrich 435.
Stumpf, Carl 186, 366, 497.
Sturgis, Edith B. 430.
Sturm, Christian 360, 362.
Suarès, André 637.
Suchier, H. 149.
Süßmaier, Franz Xaver 162, 249.
Süßmilch, H. 146.
Suhr, Werner 637.
Suite. E. Wellesz, Analytische Studie über Max Regers „Romantische Suite" 106—115. — K. Nef, Geschichte der Sinfonie und S. (bespr. v. Th. W. Werner) 376. — Brav 640, (Halpern) 507, (Kretzschmar) 56.
Sullivan, Arthur (Walbrook) 435.
Suñol, Gregorio M. 136f.
Sweelinck, Jan Pieters 643.
Symphonie. R. Sondheimer, Die Sinfonien Franz Becks 323 bis 351 u. 449—469, mit Notenbeispielen 470—484. — K. Nef, Geschichte der S. und Suite (bespr. v. Th. W. Werner) 376; G. Schünemann, Bekkers Mahler 115—118. — Angezeigte Schriften: Archiv f. MW. IV, 1, 370, Chop 499, Fast, Hofer 640, Kretzschmar 56, Sondheimer 640, Zador-Zukker 641. — J. v. Beecke als S.-Komponist 599—602.
Synesios 529.

T

Takt s. Rhythmus.
Tallis, Thomas 382.
Tamburini, Mariano 231.
Tanz. P. Nettl, Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrh. 257—265. — F. Lange, Jos. Lanner und Johann Strauß. Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke. 2. Aufl. (bespr. v. A. Einstein) 249. — Angezeigte Schriften und Neuausgaben: Blume 507, Brandenburg 56, Brav 641, Iversen-Sievers 185, Kool 374, Lapaire 502, Rameau-Waltershausen-Roth 509, Sharp 636, Studien z. MW. VIII 317, Suhr 637, Wiener Tanzmusik d. 17. Jahrh. 252, Traber-Amiel 317, Niederdeutsche Volkstänze-Stahl 252 u. 380, Weiße 508. — Über religiöse Tänze, besonders einen alten Totentanz in Spanien 141—147.
Taroni, Giovanni Battista 566.
Tartini, Giuseppe 189, 333, 336, 339f., 453, 564f., 578.
Taschenberger, Carl Gottlob 204, 206, 214.
Taubert, Otto 560.
Tausig, Carl 499.
Teichmüller, Robert (Baresel) 627.
Telemann, Georg Philipp 291f., 301, 318, 512, 634.
Tenaglia, A. 509.
Tenducci, Giustino Fernando (Senesino) 122f.
Terreros, Chronist 66.
Terry, Charles Stanford 371, 430.
— R. R. 382, 428, 430.
Tertullian 528.
Terzaghi 164.
Tessier, M. 191.
Tessmer, Hans, Anton Bruckner. Eine Monographie (bespr. v. A. Einstein) 506.
Tetrazzini-Banelli, Luisa 430, 497.
Tetzel, Eugen, Erwiderung zu A. Molnárs Aufsatz „Der Große Takt" (in Heft 3) 255f. Erwiderung an Th. Wiehmayer 426f. zu dessen Artikel: Der „Große Takt" ... 417—425.
— 126, 168f.
Teuber, Oskar 577.
Teuschert, Roland 640.
Teyber, Anton 199, 217, 230.
Thalmann, Franz David 352, 356.
Thanner, Hans 167.
Thayer, Alexander Wheelock 96, 98, 358, 365, 430, 504.
Theile, Johann 290.
— Johann Benedikt 233—236.
Thiel, Carl 51, 55, 510, 578.
Thienemann, Alfred 57, 186, 317, 378, 380.
Thierfelder, Albert 524.
— Hellmuth 640.
Thoinot Arbeau (Jean Tabourot) 259f., 262.
Thoma Bois, Opernsängerin 412.
Thorbecke 196.
Thorn (-Hamburg) 381.
Thorpe, N. Howard 430.
Thouret, Georg 616.
Thuille, Ludwig 177, 251.
Thun, Gräfin Wilhelmine. L. Böck, Gräfin W. Th. — Ein Beitrag zur Beethoven-Literatur. In: Alt-Wiener Kalender für 1922 502, (bespr. v. A. Einstein) 626.
Tibaldi, Buffo 222, 228.
Ticknor, Gg. 140, 143.
Tieck, Ludwig 253, 553, 572, 578.
Tiedge, Christoph August 249.
Tiefenbrucker, Magno, d. ä. 164.
— W. 165.

Tielke, Joachim, und Familie 165; G. Kinsky, Beiträge zur T.-Forschung 604—612. — Gattin Catharina, geb. Fleischer 604 f. — Vater nicht Johann 605. — Vetter (?) Gottfried 605 ff. — Enkel Joachim Gottfried 606. — Söhne Gottfried 606, 611; Johann Christoffer 611; Joachim 611 f.; Martin Gabriel 612.
Tiemann, Walter 438.
Tiersot, Julien 50.
Tinus, Helena 383.
Timmer, Franz Joseph 352.
— Joseph 352.
— Mathias 352, 357.
Tinel, Edgar (P. E. Tinel) 369, 433.
— Paul-Edgar 369.
Tintoretto 166.
Tirabassi, A. 447.
Tivoli (Radiciotti) 435.
Toch, Ernst 508.
Törnudd, Axel 383.
Toeschi, Joseph 328, 330, 334, 337, 345, 460, 464 f., 601.
Tolar 352, 355.
Toldt, Anatom 105.
Tolstoj, Leo 450, 499.
Tomas, ministrer d'arpa 149 f.
Tomaschek, Johann Wenzel 502.
Tomkins, Thomas 382.
Toni, Alceo 252, 508.
Torbé, Jakob 508.
Torchi, Luigi 574.
Torrefranca, Fausto 331.
Torri, Souffleur 230.
— Luigi 191, 317.
Toscanelli, A. 637.
Tosi, Pietro Francesco 360.
Toskana. Großherzog Cosimo II. 555.
Totenliste. R. Batka 448. C. Fuchs 642. A. v. d. Hoya 512. R. Mitjana 125. F. Pedrell 642. K. A. Rau 63. L. Scheibler 63. H. Sommer 510.
Touchemolin, Lithograph 184.
Touront, Johann 7.
Tourte, François 609.
Toussaint, Mad. A. 509.
Traber-Amiel, A. 317.
Traëtta, Tommaso 29, 32, 295 f., 298, 437.
Trakl, Georg 625.
Treubluth, Johann Christian 210, 217.
Tricklir, Johann 211, 214.
Trienter Codices (A. Orel) 507.
Trolda, Emil 351 ff.
Tromboncino, Bartolomeo 72.
Troschel, Gerhard 319.
Trost, Alois 184, 502, 569, 626.
Troyer, Graf Ferdinand 96.
Tschaikowsky, Peter Iljitsch 435.
Tschechoslovakei. Musik-Almanach für die Tsch. Republik 1922. 1. Jg. Hrsg. v. Joh. Branberger, verantw. Mitarb. Jg. Merz (bespr. v. A. Einstein) 313. — (M. E. Georg) 628.
Tucek, Wenzel 489.
Türk, Daniel Gottlob 187.
Tuerlincks, Familie (van Aerde) 369.
Tunder, Franz 301, 383, 578.
Turenne, Prince de (um 1773) 589.
Turner, W. J. 430.
Turdy, Boluslav 313.

U

Uccellini, Marco 189, 574.
Uffenbach, Zacharias Conrad von 610 ff.
Uffinger, Michael 124.
Uhlig, Simon 204, 206, 214.
Umbro, Marsilio 12.
Umlauf, Ignaz 565.
Undeo, Donato 164.
Unger, Hermann 190, 313, 374, 435, 637.
— Max. Beethoven über eine Gesamtausgabe seiner Werke. Nachbildung eines unbekannten Schriftstücks . . . mit Erläut. v. M. U. (bespr. v. A. Sandberger) 372.
— 249.
Ungern-Sternberg, A. von 572.
Untersteiner, A. 638.
Upmeyer, Walter, Bericht über die Tätigkeit der Mozart-Gemeinde in Hannover 511 f.
— L. Boccherini, La musica notturna di Madrid. Quintettino per 2 V., Viola e 2 Vc. Hrsg. (bespr. v. Th. W. Werner) 187.
Urheberrecht (Dommange) 628.
Ursprung, Otto. Spanisch-katalanische Liedkunst des 14. Jahrh. 136—150, mit Notenbeispielen 151—160. — Besprechungen über: J. Gabl, Der Volksschul-Gesangunterricht nach der Eitzschen Tonwortmethode 431 f.; K. Grunsky, Das Christus-Ideal in der Tonkunst 373; J. Kehrer, J. S. Bach als Orgelkomponist und seine Bedeutung für den katholischen Organisten 433; H. Matzke, Die Aufklärung im Kurerzbistum Mainz und ihre besondere Wirkung auf die Einführung des deutschen Kirchengesanges 374 f.; G. Rensing, Die Behandlung katholischer deutscher Kirchenlieder. 2. und 3. erweit. Aufl. 313; B. Widmann, Joh. Nucius, Abt von Himmelwitz 572 f.
Uttendal, Alexander (Lechthaler) 507.

V

Väisänen, Otto 383.
Vaihinger, Hans 366.
Valcker, Georg 125.
Valderrabano, Anriquez de 71, 77.
Valdrighi, Luigi Francesco Conte 165, 167.
Valentin, Caroline, Theater und Musik am Fürstlich Leiningenschen Hofe. Dürkheim 1780—1792. Amorbach 1803—1814 (bespr. v. A. Einstein) 381.
Valentini, Giovanni 352, 357, 488.
Valetta, Ippolito 506.
Vanbianchi, Carlo 433.
Varvíso, Adolf 316.
Vassenhove, L. van 435, 633.
Vatielli, Francesco 191, 252, 577.
Vecchi, Orazio 82, 119.
Vehe 375.
Veichtner, Adam 565.
Veith, Adelheid von 370.
Veneziano, Gaetano 563.
Venier, G. B. 323, 328 f.
Vensky, Carl Rudolph August 217.
Veracini, Francesco Maria 318.
Verbener, Joannes 10.
Verdi, Giuseppe 168, 192, 572. — (Blessinger) 628.
Verdonck, Corneille (Bergmans) 369.
Vergleichende Musikwissenschaft. W. Heinitz, Ein Materialbeitrag zur Kenntnis der arabischen Musik 193—198. Dazu Berichtigung von C. Sachs 384. — Angezeigte Schriften: Abhandlungen zur Vergl. MW. 497, Krehbiel 429, Popley 429 u. 633, Songs and tales from [Africa] 430, Spanish-American folksongs, Teton Sioux music 430.
Vering, Gerhard von 102 f.
— Josef von 102 f.
— Julie von 103.
Vermont (Songs) 430.
Vernarecci, A. 12.
Verni, Sänger 230.
Verovio, Simone 576.
Vetter, Walther, Stilkritische Bemerkungen zur Arienmelodik in Glucks „Orfeo" 27—50.
— 508.
Vianna da Motta, José 191.
Vicente, Gil 76, 84.
Vierdanck, Johann 616.
Vieuxtemps, Henri (Bergmans) 369.
Viletti, Jacobus 8.
Villancico s. Volkslied.
Vinders, Hieronymus 125.
Violine. Besprechungen über: G. Beckmann, Das Violinspiel in Deutschland vor 1700. 12 Sonaten für V. und Klavier und eine Suite für V. allein aus dem 17. Jh. hrsg. und bearb. 189, (A. Einstein) 574; K. Gerhartz, Deutsche Meisterwerke für V. allein, hrsg. (A. Einstein) 508 f.; A. Moser, Seb. Bachs Sonaten und Partiten für V. allein. In: Bach-Jahrbuch, 17. Jg. 1920, (G. Schünemann) 568. — Angezeigte Schriften und Neuausgaben: Auer 308, J. S. Bach-Kurth 438, J. S. Bach-M. Schneider 508, Bagatella 431, Bilbie 497, Corelli-Schering 508, Diestel 431, Eberhard 248, Farrell 308, Forqueray-Kasler-Prod'homme 574, Jarosy 629, Klingler 248, La Laurencie 630, Lütgendorff 311, Martens 250,

Leop. Mozart 434, Niederheitmann 632, Pincherle 503, Pougin 57, Rau 633, F. L. Schubert 635, Stoeving 186, 435, 571, Stradella 382, Tartini 189, Vivaldi 252, 509, C. M. v. Weber 189, Wenstenberg 435, Winkler 506.
Viollet-le-Duc 165.
Violoncello. Angezeigte Schriften und Neuausgaben: J. S. Bach-Kurth 438, Bagatella 431, Duport-Bazelaire 641, Forqueray-Kasler et Prod'homme 574, Marais-de Bruyn 641.
Virchi, Girolamo de 164f.
Visée, Robert de 189.
Vitali, Mario 641.
Vittori, Loreto 63, 302.
Vittoria, Lodovico da 84.
Vitzthum von Eckstädt (um 1807) 219, 239f.
Vivaldi, Antonio 252, 318, 353, 356f., 509, 565, 634.
Vogel [= Vogl, Heinrich?] 390.
— Emil 499.
— Emil (1922) 632.
Vogelgesang. B. Hoffmann, Führer durch unsere Vogelwelt. 2. Aufl. (bespr. v. K. Söhle) 184f.
Vogelsang, Willem 144.
Vogler, Georg Joseph (Abt) 533, 578.
Vogt, Moritz 298.
Voigt, Alwin 185.
— Martin 610.
— Max 542.
Voita, Johann Ignaz Franz 353, 356.
Volbach, Fritz, Die Klaviersonaten Beethovens. Ein Buch für jedermann (bespr. v. A. Sandberger) 435.
— G. Schwake, F. V.'s Werke. Dem Meister zum 60. Geburtstage (bespr. v. A. Einstein) 316. — 125, 511, 582.
Volkmann, Hans, Johann Nauwachs Leben 553—562.
— 55, 638.
— Rudolf (H. Volkmann) 638.
Volkslied. A. Geiger, Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villancico 65—93. O. Ursprung, Spanisch-katalanische Liedkunst des 14. Jahrh. 136—150, mit Notenbeispielen 151—160. — Angezeigte Schriften und Ausgaben: Bruinier 184, Campell-Sharp 428, Coeuroy 627, Cowboy Songs 428, Fara 308, Folk songs 428, Frey 184, Haydn-Mandyczewski 439, Joyce, Kentucky mountain songs, Krehbiel 429, Leffler 433, Lonesome tunes 429, Mersmann 503, Negro folk-songs 428, Phillipps 429, G. Pohl 313, Sirola 640, Songs [from Africa], Songs from ... Vermont, Spanish-American folk-songs 430, Sprüngli 317, Teton Sioux music, Thorpe 430, Niederdeutsche Volkstänze 252, Wehrhan 639.
Vollet, E. H. 141.
Von der Wense, Hans Jürgen 625.
Vonhof, Carl 506.
Vorlesungen über Musik in
Aachen 57.
Basel 57, 440
Berlin 57, 440
Bern 58, 441
Bonn 58, 441
Breslau 58, 441
Brünn 447
Darmstadt 59, 441
Dresden 59, 441
Erlangen 59, 441
Frankfurt a. M. 59, 442
Freiburg i. Br. 59, 442
Freiburg (Schweiz) 59, 442
Gießen 59
Göttingen 60, 442
Halle a. S. 60, 442
Hamburg 60, 442.
Hannover 60, 442
Heidelberg 60, 442, 510
Innsbruck 60, 443
Kiel 60, 443
Köln a. Rh. 60, 443.
Leipzig 61, 443
Lemberg 61.
Marburg 61, 443
München 61, 443
Münster 61, 510.
Posen 512
Prag 61, 444, 447
Preßburg 447
Regensburg 190, 444
Rostock 62, 444
Stuttgart 62, 444
Tübingen 121, 444
Wien 62, 444
Zürich 62, 444.
Vredeman, Familie (van Doorslaer 369.
Vrieslander, Otto 508.
Vuillermoz, Emile 638.

W

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 253, 541.
Wagenaar, J. 190.
Wagenseil, Georg Christoph 324f., 329, 333, 335, 338, 340—351, 450—453, 455—458, 460, 466, 468.
Wagner, Joachim 445.
— Karl 184, 569.
— Peter. Über seinen Ortsgruppenvortrag Zürich 120; 137, 370, 439, 516f., 643.
— Richard. M. Fehr, Unter W.s Taktstock. 30 Winterthurer- und Zürcherbriefe aus ... 1852. Mit einer Einltg. hrsg. (bespr. v. A. Einstein) 628; E. Friedländer, Wagner, Liszt und die Kunst der Klavierbearbeitung 431, (bespr. v. A. Einstein) 499 f.; B. Golz, W. und Wolfram. Eine Kritik des „Parsifal" (bespr. v. A. Einstein) 372 f. F. Zademack, Die Meistersinger von Nürnberg. R. W.s Dichtung und ihre Quellen hrsg. 317, (bespr. v. A. Einstein) 631. — Angezeigte Schriften: Werke französisch 435 u. 633, Bidou 627, Calvari-Giaccone, Chamberlain 308, E. W. Engel, Fourgaud 628, Glasenapp 56, Heindel, Jachimecki 629, Jolanda 502 u. 629, Kapp 186, Kraft 248, Kühs 186, Lorenz 640, National Opera Handbooks 503, Poirée 435, Waldstein 435, Waltershausen 628, Weidel 317, Wilmshurst 572 u. 639. — 31, 46, 114, 128, 171, 173, 175, 178, 180 f., 192, 256, 298, 320, 334, 338, 340, 369 f., 371, 378 f., 383 f., 402, 404, 435, 446, 450, 542, 549, 572, 618, 625 f., 631 f.
— Rudolf 524, 526, 641.
Wahl, G. (G. Wahl), Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs. Ausstellung anläßlich des 9. deutschen Bachfestes zu Hamburg, 3.—7. Juni 1921 in Gemeinschaft ... veranstaltet von der Hamburger Staats- und Univ.-Bibl. (bespr. v. A. Einstein) 381 f.
— 604.
Wahlstedt, Karl 186.
Walbrook, H. M. 435.
Waldner, Franz 163.
Waldstein, Graf Ferdinand 628.
— Wilhelm 435.
Walker, Ernst 429.
— Oskar 127f., 192, 447.
Wallerstein s. Oettingen-W.
Wallner, Bertha Antonia, Die Senefelder-Ausstellung in der bayerischen Staatsbibliothek zu München 182—184. Mitteilung über Kirchenmusik-Aufführungen in München 643.
— 164f., 167, 267.
Walsh, John 576.
Walter, Elsa 319.
— Georg, Dr. 119.
— Georg A. Über seinen Ortsgruppenabend Berlin 319, 511.
Walters, Raymond 430.
Waltershausen, Hermann W. von 509, 628.
Walther von der Vogelweide 373.
— Friedrich 347.
— Johann (Archiv f. MW.) 370.
— Johann Gottfried 353, 608, 610.
— Johann Jacob 189, 574.
Wandrey, Conrad 572.
Wasielewski, Wilhelm Joseph von 351, 574.
Wassermann, Alfred 508.
Weber, Bernhard Anselm 533.
— Carl Maria von. F. Hasselberg, Der Freischütz. Fr. Kinds Operndichtung und ihre Quellen, hrsg. 310, (bespr. v. A. Ein-

stein) 569 f. O. Schmid, C. M. v. W. und seine Opern in Dresden (bespr. v. A. Einstein) 635. — (Blessinger) 627, (Friedmann) (Greef) 507, (Müller-Prem) 640. — Über mangelhaftes Aufführungsmaterial zum „Freischütz" 126; W. und E. T. A. Hoffmann 534 f.; 126, 128, 183, 189, 192, 200, 212, 241, 253, 256, 370, 377, 381, 440, 450, 538, 540, 545, 547, 549.
Weber, Friedrich August 360.
— Max, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. Mit einer Einleitung von Th. Kroyer 317, (bespr. v. W. Schumann) 638 f.
— 186.
Webern, Anton von 617, 621.
Weckmann, Matthias 301, 382, 511, 578.
Wegeler, Franz Gerhard 103.
Wegelin, Oscar 430.
Wehrhan, Karl 639.
Weichsell, Elisabeth (= Mme Billington) 123.
Weidel, Karl 317.
Weigl, Joseph 220f., 381.
— Karl 621.
Weihnachten (Phillipps) 429.
Weingartner, Felix 168f., 186, 255f. 419ff., 423ff.
Weinlig, Theodor 564.
Weinmann, Carl 433.
Weiß, Fr. 565.
— Joh. Ad. Faustinus 211, 218, 221.
Weiße, Christian Felix 436.
— Hans 508.
Weißmann, Adolf, Giacomo Puccini 506, (bespr. v. G. Göhler) 639.
Weitzel, Wilhelm 435.
Weiwanovsky, Paul 262, 486ff.
Wellesz, Egon, Analytische Studie über Max Regers „Romantische Suite" 106—115. C. Sachs, Handbuch der Musikinstrumente (Bespr.) 313.
— Die armenische Messe und ihre Musik. In: Jahrbuch Peters f. 1920 (bespr. v. A. Einstein) 310 f. Arnold Schönberg (bespr. v. Th. W. Werner) 636 f.
— 254, 621, 639.
Welti, Heinrich 27.
Wendel, B. 428.
Wendling, Dorothea 123.
— Johann Baptist 328.
Wendt (=Hannover) 410.
Wenstenberg, Henry 435.
Wentzel, Sebastiano 233.
Wentzl, Trompeter (Olmütz) 487.
— Nikolaus Franz Xaver 352, 355.
Wenz, Josef, Gesangspädagogische Literatur [Bespr. über Schriften von A. Liebing, O. Brömme, Kalthoff, Th. Paul, A. Schiegg, J. u. W. Forchhammer, O. u. K. Rutz] 305—307. O. Noë und H. J. Moser, Technik der deutschen Gesangskunst. 2. Heft. (Bespr.) 632 f.
Wenz, Josef 641.
Wenzelsberg, Johann Cunibert von 487.
Werner, Arno 126, über seinen Ortsgruppenvortrag Halle 446, 626.
— Heinrich, Hugo Wolfs Briefe an Gust. Schur hrsg. — Der Hugo Wolf-Verein in Wien. Sein Verhältnis zu dem Meister, sein Kampf für dessen Kunst und seine Gesamttätigkeit (beide bespr. v. A. Einstein) 505 f.
— 370.
— Th. W. Moderne Kammermusik und Mozartfestspiele in Salzburg 620—623. — Besprechungen über: L. Boccherini, La musica di Madrid. Quintettino... hrsg. v. W. Upmeyer 187; R. St. Hoffmann, Franz Schreker 636 f; K. Kobald, Schubert und Schwind. Ein Wiener Biedermeierbuch 629 f.; J. P. Lyser, „Verzaubertes Rokoko". Mozartgeschichten 572; K. Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite 376; J. Pollak-Schlaffenberg, Die Wiener Liedmusik von 1778 bis 1789. Studien z. MW. V 187 ff.; M. Schneider, Der deutsche Kantor 316; A. Schnerich, Wiens Kirchen und Kapellen in kunst- und kulturgeschichtlicher Darstellung 635 f.; R. Specht, Richard Strauß und sein Werk 378 ff.; P. Stefan, Neue Musik und Wien 636 f.; E. Wellesz, Arnold Schönberg 636 f.; J. v. Wöß, Die Modulation. Ein Lehrbuch 573.
— 500.
— Zacharias 531, 542, 549.
— -Keldorfer, Maria 580.
Wesendonk, Mathilde 186.
— Otto 186.
Westen, Walter von zur 186.
Westerby, Herbert 430.
Westervelt, Leonidas 317.
Westhoff, J. P. von. Deutsche Meisterwerke für Violine allein. [Darin: 3. J. P. v. W., Suite A dur). Hrsg. v. K. Gerhartz (bespr. v. A. Einstein) 508f. — 189, 574.
Westphal, Johann Christoph 610.
— Rudolph 426.
Wetzler, Hans Hermann 252, 607.
Weywanowsky, Paul 262, 486ff.
Whittlesey, Walter R. 430.
Wickenhagen, Ernst 317.
Widmann, Bernhard, Johann Nucius, Abt von Himmelwitz. Ein Altmeister der klassischen Polyphonie. S.-A. (bespr v. O. Ursprung) 572f.
— Josef Viktor, Joh. Brahms in Erinnerungen 4. Aufl. 252, (bespr. v. A. Einstein) 639.
— 377, 384, 404, 415.
Widor, Charles Marie 506.
Wiedemann, Opernsängerin 623.
Wiegand, Helene 319.
Wiebe, Bürgermeister 615.
— Holger 506.
Wiehmayer, Theodor, Der „Große Takt" und die Analyse der c moll-Symphonie von Beethoven 417—425, mit Erwiderung von E. Tetzel 426f.
Wiel, Taddeo 163.
Wieland, Christoph Martin 312, 362.
Wien. G. Kinsky, Randnoten zum Katalog des neuen Wiener Instrumentenmuseums 162—168. — M. Ansion und J. Pollak-Schlaffenberg, Das Wiener Lied von 1778—1791. Denkm. d. Tonk. in Öst. Bd. 54. Dazu: J. Pollak-Schlaffenberg, Die Wiener Liedmusik von 1778—1789. Stud. z. MW. V (bespr. v. Th. Werner) 187 ff.; Alt-Wiener Kalender f. d. J. 1922. Hrsg. v. A. Trost 502, (bespr. v. A. Einstein) 626; F. Lange, Jos. Lanner und Joh. Strauß. Ihre Zeit, ihr Leben u. ihre Werke. 2. Aufl. (bespr. v. A. Einstein) 249; A. Schnerich, Geschichte der Musik in W. und Nieder-Österreich (bespr. v. [A. Einstein]) 57. A. Schnerich, Wiens Kirchen und Kapellen in kunst- und kulturgeschichtlicher Darstellung (bespr. v. Th. W. Werner) 635; P. Stefan, Neue Musik und Wien (bespr. v. Th. W. Werner) 636 f. — Angezeigte Schriften: Radanowicz 640, Rieger 633, Schlaffenberg 507, Studien z. MW. VIII 317, W. Tanzmusik des 17. Jh. 252, Torbé 508. — A. Schnerich, Kleine Mitteilung über die W. Hofkapelle 125; Theatergeschichtliche Ausstellung 511.
Wiers-Jensen „H. 506.
Wildermann, Hans 370.
Willaert, Adriaen 440.
Willer, Luise 126.
Williams, Gerrard 621.
Wilmshurst, W. L. 573, 639.
Wilson, Mortimer 639.
Wimmer 183.
Winckelmann, Johann Justus 27.
Winkler, George Friedrich 234—237
— Johann 572.
— Julius 506.
Winneberger, Paul 586, 590.
Winter, Peter 183, 361.
Winterfeld, Paul von 146.
Wirmbs, Joseph 215.
Wisgrill, Johann Baptist 102ff.
Wit, Paul de 604, 607.
Withorne, Emerson 430.
Witt, Christian Friedrich 371.
Wittenbecher, Otto. J. J. Quantz, Ausgewählte Sonaten. Revid. v. O. Fischer, Klavierst. v. O. W. (bespr. v. A. Einstein) 318.

Witzleben, von, Zeichner 256.
Wölfflin, Heinrich 254.
Woelfl, Joseph 565.
Wöß, Joseph von, Die Modulation. Ein Lehrbuch (bespr. v. Th. W. Werner) 573.
Wolf, Hugo. G. Schur, Erinnerungen an H. W. Nebst H.W.'s Briefen an G. Schur, hrsg. v. H. Werner; H. Werner, Der H. W.-Verein in Wien. Sein Verhältnis zu dem Meister, sein Kampf für dessen Kunst und seine Gesamttätigkeit beide) bespr. v. A. Einstein) 505f. — 370, 439.
— Johannes, Die Jahresversammlung der Mitglieder des Fürstl. Instituts für musikwiss. Forschung in Bückeburg am 19. bis 21. Juni 1922 615 f.
— Musikalische Schrifttafeln. Hrsg. für den Unterricht in der Notationskunde. (Veröffentl. des Fürstl. Inst. f. musikwiss. Forschung zu Bückeburg. 2. Reihe: Tafelwerke). 1. u. 2. Heft 435, (bespr. v. A. Einstein) 509.
— 4, 8, 147, 151, 300, 383, 639, 643.
Wolff, Georg 572.
Wolffheim, Werner (Tabulatur-Drucke) 317.
Wolfram von Eschenbach. B. Golz Wagner und W. Eine Kritik des „Parsifal" (bespr. v. A. Einstein) 372f.
Wolkan, R. 317. — 634.
Wollank 546.
Wollong, Ernst 54f., 310, 317.
Wolny, Gregor 486.
Wolter, Paul 317.
Wolzogen, Hans von. E. T. A. Hoffmann, Undine. Dichtung v. F. de La Motte-Fouqué. Neubearb. v. H. v. W. Vollständiges Buch. Hrsg. v. G.R. Kruse 374, (bespr. v. A. Einstein) 570.
— 639.
Wood, Henry 435.
Wooldridge, H. Ellis 10.
Wortmann, Toni 508.
Wotquenne, Alfred 94f., 168.
Woyrsch, Felix 565.
Wranitzky, Paul 601.
Wüllner, Franz 395.
— Ludwig 56.
Württemberg. Herzog Eugen (Müller-Prem) 640.
Würz, Richard 313.
Wulff, F. 610.
Wurfschmidt, Willi 448.
Wurzbach, Constantin von 101f.
Wustmann, Rudolf 254.
Wuthmann, Ludwig 317.
Wyman, Loraine 429.
Wymetal, Wilhelm 639.
Wyzewa, Théodore de 122, 593, 595.

Y

Yont, Rose 429.
Young, Eward 187.

Z

Zacco, Theodor 12.
Zacher, 352, 355f.
Zachow, Friedrich Wilhelm 125, 301, 578.
Zademack, Franz, Die Meistersinger von Nürnberg. Rich. Wagners Dichtung und ihre Quellen, hrsg. 317, (bespr. v. A. Einstein) 631.
Zador-Zucker 641.
Zahn, J. 438.
Zalzal 575.
Zampieri, G. 377.
Zander, E. F. 531.
— F. 531.
Zannini, Sängerin 222.
Zanon, Maffeo 641.
Zehler, C. 125f.
Zeißig, Johann Gabriel 210.
Zeitschriften, Neue, in Wien, (für Gitarre) 126, Haag 190, Bologna 577.
Zelle, Friedrich 290.
Zelter, Carl Friedrich 188, 253, 512, 540.
Zembsch 243.
Zeno, Apostolo 567.
Ziani, Marc' Antonio 567.
— Pietro Andrea 488.
Zich, Franz 204f.
Zimmermann, Johann Friedrich Ludwig 216.
Zincke, Johann Franz 209.
Zingarelli, Niccolò 320.
Zinkwardt 355.
Zinzendorf, Nicolaus Graf von 312.
Zither (Hohler) 185.
Zocchi, Arnaldo 125.
Zöllner, Richard 625.
Zopff, Hermann 639.
Zoref, Fritz 508.
Zugk, Simon Gottl. 218, 234.
Zulauff, Ernst 166f.
Zumsteeg, Emilie 439.
— Johann Rudolf 188f., 315, 439.
Zuschneid, Karl 317.
Zuth, Josef 126, 508.

Die in der „Bücherschau" angezeigten Werke

(Die mit * bezeichneten wurden besprochen)

A

Aber, A. Handbuch der Musikliteratur. (Kleine Handbücher der Musikgesch. Bd. 13) 431.
— Mitarbeiter, s. Bareſel, A. 627.
Abert, H., W. A. Mozart. Als 5. Ausg. von O. Jahns Mozart. 2. Teil 247.
— Goethe und die Musik 626.
Abhandlungen zur vergleichenden Musikwissenschaft von A. J. Ellis, J. P. N. Land, C. Stumpf, O. Abraham und E. M. v. Hornbostel aus den Jahren 1885—1908. (Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, Bd. 1) 497.
Abraham, O., s. Abhandlungen zur vergleichenden Musikwissenschaft 497.
Academy, Royal, of Music [London]. Centenary Celebrations. Form of Service in St. Pauls' Cathedral on July 17th 1922 634.
Achten, R.-J. L'interprétation lyrique 307.
— Notre voix, son mécanisme 307.
Aerde, R. van, Quelques documents inédits concernant la musique dans un village flamand 369.
— Les Tuerlincks, luthiers à Malines 369.
Alain, La Visite au musicien 626.
Allen, A. H. From the Organ Loft. With a Foreword by W. H. Hadow 428.
Almanach der „Deutschen Musikbücherei" auf d. J. 1922 307, * dass. 369.
Altmann, W., s. Sang und Klang-Almanach 252.
*Amelung, H., s. Griepenkerl, R. 500.
Anderton, H. O. Early English Music. With a Preface by R. R. Terry 428.
Andresen, A., s. Frey, M. 184.
Andro, L., Übers., s. Rolland, R. 313. — Übers., s. Stendhal 317.
Angelis, A. de, Dizionario dei musicisti italiani 497.
Annali del teatro italiano. Gegründet von E. Chierichetti und geleitet von M. Ferrigni 497.
Annuaire des Artistes et de l'enseignement dramatique et musical. 31me année 1921—22. (France et Colonies, Monaco, Luxembourg, Belgique, Suisse) 370.
Antcliffe, H. How to enjoy music 428.
Anton, F. M. Versuch einer Kunstanschauung 370.
—, K. Die Mission der Musik in der Gegenwart 307.
Archiv für Musikwissenschaft. 3. Jg. 3. H. 55, dass. 3. Jg. 4. H. 307, dass. 4. Jg. 1. H. 370, dass. 4. Jg. 2., 3. H. 626.
*Archiv, Schlesisches, für evangelische Kirchenmusik, hrsg. v. F. Lubrich sen. H. 1: M. Schneider, Der deutsche Kantor 316.
Arend, M. Gluck. Eine Biographie 1. u. 2. Aufl. 247.

Arger, J. Les Agréments et le Rythme 431 u. 627.
Armin, G. Von der Urkraft der Stimme; ein Vortrag mit einl. Worten von Dr. L. Wüllner 56.
Attanasio, B., s. Burney, Ch. 247 u. 372.
Atwood, J. and M., s. Songs from the hills of Vermont 430.
Aubry, G. J. La musique et les nations 627.
— Eugène Delacroix et la musique 627.
Auer, L. Violin playing as I teach it 308.
Aus Natur und Geisteswelt. Bd. 7: J. W. Bruinier, Das deutsche Volkslied. 6. verm. Aufl. 184. Bd. 325: O. Bie, Klavier, Orgel Harmonium. 2. Aufl. 184.
Austin, E. The Fairyland of music, with examples 497.

B

Bach-Jahrbuch. 17. Jg. 1920, hrsg. v. A. Schering 184, *dass. 568.
*— 16. Jg. 1919, hrsg. v. A. Schering 370.
Bäuerle, H. Vesperale parvum. Auszug aus dem Antiphonale der Vatikanischen Ausgabe. Hilfsausg. in moderner Choralnotation. (Einzelausg. des Vatik. Chorals mit Vortrags- und Phrasierungszeichen, Bd. IX) 497.
Bagatella, A. Regeln zur Verfertigung von Violinen, Violen, Violoncellen und Violonen. Denkschrift, überreicht der Akad. d. Wiss. und Künste zu Padua zur Bewerbung um den i. J. 1782 f. d. Künste ausgesetzten Preis und von der Akad. gekrönt. Aus dem Italienischen. 4. Aufl. 431.
Baker's Biographical Dictionary of Musicians.. 3. ed, rev. and enlarged by A. Remy 428.
Banelli, L. Tetrazzini, s. Tetrazzini 430 u. 497.
Baresel, A., Robert Teichmüller als Mensch und Künstler. Mit Beiträgen von A. Aber u. a. 627.
Bas, G. Trattato di forma musicale. Parte V 247.
Bastianelli, G. L'opera e altri saggi di teoria musicale 184 u. 308.
Batka, R., Schumann. 2. Aufl. (Musiker-Biographien, Bd. 13) 627.
Becker, C. Der Idealton. Zusammengefaßte Aufsätze über Stimmbildung 431.
*Beethoven über eine Gesamtausgabe seiner Werke. Nachbildung eines unbekannten Schriftstückes aus dem Beethovenhaus, mit Erläut. v. M. Unger. (Veröff. des Beethovenhauses in Bonn I) 372.
Beethoven. Briefe. In Auswahl hrsg. v. K. Storck. 3. Aufl. Mit Vorwort v. A. Morgenroth 627.
— Fidelio. Oper in 2 Aufzügen. Mit einer Einführung v. R. Specht 569.
Beethoven-Briefe. Ausgewählt und hrsg. v. Leop. Schmidt 497.
Beethoven-Buch, Ein Wiener. Studien und Skizzen von R. Biberhofer, L. Böck, W. Engelmann, A. Orel, J. E. Probst, H. Reutter, A. Trost, K. Wagner, Hrsg. v. A. Orel 184, *dass. 569.
Bekker, P. Kritische Zeitbilder 308.
— Deutsche Musik der Gegenwart. [In: Deutsches Leben der Gegenwart, hrsg. v. Ph. Witkop, S. 77—126] 431.
Bellaigue, C. Souvenirs de musique et de musiciens 308.
— Molière et la musique 627.
— A travers le répertoire lyrique. VI. Les Huguenots 627.
Bellissima, G. B., Scipione Chigi (1584—1634), illustre senese ignorato, musicista, capitano del popolo, gonfaloniere 308.
Below, Ch. Leitfaden der Pädagogik, enth. Psychologie und Logik, Erziehungslehre, allgem. Unterrichtslehre. 4.—6. Aufl. (Handbücher der Musiklehre, Bd. I) 56.
*Bennemann, Ph. Musik und Musiker im alten Leipzig. Ein Beitrag zur Pflege der Hausmusik 56.
Bergmans, P. La biographie du compositeur Corneille Verdonck (1563—1625) 369.
— Notice sur Florimond van Duyse 369.
— Quatorze lettres inédites du compositeur Philippe de Monte 627.
— Variétés musicologiques, 3e série. 369.
— Henri Vieuxtemps 369.
— Notice sur le Baron Limnander de Nieuwenhove 369.
Bernhoff, J. Übers., s. Stoeving, P., Die Kunst der Bogenführung 435.
— Übers., s. Stoeving, P., Die Meisterschaft über den Geigenbogen 571.
Beyer, J. B., und Fucito, S., Caruso and the art of singing 500.
Biberhofer, R., s. Beethoven-Buch, Ein Wiener 184 u. *569.
Bidou, H. Avant d'entendre encore „Tristan" 627.
— Concerts et ballets 627.
— „L'heure espagnole". „Daphnis et Chloé" (de Ravel) 627.
— Saint-Saëns 627.
Bie, O. Klavier, Orgel und Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente. 2. Aufl. (Aus Natur u. Geisteswelt 325) 184.
Bie, Barbara Kemp 308.
— Das Rätsel der Musik 497.
— Im Konzert. Ein leitmotivischer Text. 2. Aufl. 569.
Biehle, J. Raumakustische, orgeltechnische und bau-liturgische Probleme. Untersuchungen am Dome zu Schleswig 431.
Bilancioni, G. La sordità di Beethoven 308.
Bilbie, E. N. Experiences of a violinist at home and abroad 497.
Blareau, L. Histoire de la création et du développement du drame musical, particulièrement en Italie, depuis l'„Euridice" de Peri jusqu'à l'„Orfeo" de Gluck 627.
Blessinger, K. Mozart; C. M. v. Weber; Lortzing und die komische Oper; Rossini und die opéra comique; G. Verdi; Der Verismo; Hans Pfitzner; Von Bizet bis Debussy; Offenbach und die moderne Operette. Sämtlich in: Dichter und Bühne, 4. Reihe 627 f.
Blume, F. Französisch-niederländische Tänze des 16. Jahrh. für mehrere Instrumente. Ein Beitrag zur Geschichte des Tanzes und der Suite. Diss. Leipzig 1921. 507.
Blumenthal, P. Geschichte der Musik. Selbstunterrichtsbriefe. Methode Rustin. 5. Aufl. 1. Brief 56 u. 372.
Böck, L. Gräfin Wilhelmine Thun, geb. Gräfin Ulfeld. Ein Beitrag zur Beethoven-Literatur. (In: Alt-Wiener Kalender f. d. J. 1922) 502, *dass. 626.
— s. Beethoven-Buch, Ein Wiener 184 u. *569.
Bonaventura, A. Storia degli strumenti musicali. 2a ediz. 372.
Bonnard, A. La vie parisienne. Les grands concerts 627.
Bonnerot, J., Camille Saint-Saëns, sa vie et son oeuvre 431.
Bonnet, G. E. Philidor et l'évolution de la musique française au 18e siècle 308.
Borren, Ch. van den, La Musique Belge (fasc. 53 du „Musée du Livre") 369.
— Mélodies belges contemporaines 638.
— Origines et développement de l'art polyphonique vocal du XVe siècle 369.
— A. Scarlatti et l'esthétique de l'opéra napolitaine 506 u. 638.
Boschot, A. La Musique: Boris Godounow 627.
— Le prix de Rome et l'opéra 627.
— Saint-Saëns 627.
— Chez les musiciens (du 18e siècle à nos jours) 627.

Boult, A. C. A Handbook on the technique of Conducting 428.
Bourguès et Denéréaz. La Musique et la vie intérieure 247.
Boyd, Ch. N., Hrsg., s. Grove 428.
Boyer d'Agen. Introduction aux mélodies grégoriennes 627.
Brahy, E., Übers., s. Jadassohn, S. 56.
*Branberger, J., s. Musik-Almanach 313.
Brandenburg, H. Der moderne Tanz. 3. Ausg. 56.
Brasioli, R. La stenografia musicale 247.
Braunstein, J., Beethovens Leonore-Ouvertüren. Diss. Wien 1920. 507.
Brav, L. Die Entwicklung der Tanzfolgen für Orchester bis zur Mitte des 30jähr. Krieges. Diss. Berlin 1921 640.
Breitenbach, F. J. Die große Orgel der Hofkirche in Luzern. Eine baugeschichtliche Skizze 372.
*Breithaupt, R. M. Die natürliche Klaviertechnik. Teil III. Praktische Studien, 1.—3. Heft: 497.
Bridge, F. The Old Cryes of London 428.
— Twelve good musicians 428.
— Vorwort, s. Phillipps, W. J. 429.
Brockway, H., s. Kentucky mountain songs 429.
— s. Lonesome tunes 429.
*Brömme, O. Vollendete Stimmbildung 305.
Bronalski, L. Die Lieder der hl. Hildegard, eine stilistische Untersuchung. Diss. Freiburg (Schweiz) 1921 640.
Brucknerfestbuch (des Bayreuther Bundes in Stuttgart, vom 5.—10. Okt. 1921). Hrsg. v. K. Grunsky, mit Beiträgen vom Hrsg., von O. Erhardt u. H. Keller 247.
Brückner, K., Giovanni Mossi, seine Umwelt und seine Sonaten. Diss. München 1921 640.
Bruger, H. D., Glucks dramatische Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen. Diss. Heidelberg 1922. 507.
Bruinier, J. W. Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. 6. ... um Lieder aus dem großen Kriege verm. Aufl. (Aus Natur und Geisteswelt. 7) 184.
Bruns, P., Carusos Technik in deutscher Erklärung 627.
Buchner, H., S. Fr. Capricornus (Bockshorn). Diss. München 1921/22. 507.
Bukofzer, M. Das Ideomotorische in unserem Stimmorgan und die Musik. S.-A. 247.
Burlin, N. C. Negro folk-songs recorded by ... Book 1—4, s. Hampton series 428.
Burney, Ch. Viaggio musicale in Italia 1770. Traduz. di V. Attanasio 247 und 372.

C

Caland, C. Die Deppesche Lehre des Klavierspiels erklärt und erläutert. Mit einem Nachtrag: Technische Ratschläge für Klavierspieler. 5. Aufl. 308.
Calvari-Giaccone, O. Parsifal di R. Wagner, suo contenuto spirituale e simbolico 308.
Calvocoressi, M. D., Mussorgsky. Deutsche umgearb. Ausg. v. C. Seelig 247 u. 308, *dass. 499.
Cametti, A. La musica teatrale a Roma cento anni fa (Matilde di Shabran di Rossini) 431.
— G. P. da Palestrina e il suo commercio di pellicerie 627.
Campagnac, E. T. Introduction, s. Pollit, A. W. 429.
Campbell, O. D., and Sharp, C. J. English folk-songs from the Southern Appalachians; comprising 122 songs and ballads and 323 tunes collected by ... With an introduction and notes 428.
Carniti, A. In memoria di Giovanni Bottesini 627.
Catalog of the Allen A. Brown Collection of music in the Public Library of the City of Boston. Vol. I—IV 428.
Cavallo, C. Metodo meccanico, pratico, facile, rapido, per l'Educazione musicale dell' orecchio, dell'occhio, della memoria. — Riforma pedagogica musicale dei tempi, delle tonalità, delle modalità 247.
Chamberlain, H. St. Das Drama R. Wagners. Eine Anregung. 6. Aufl. 308.
Chantavoine, J. De Couperin à Debussy 56.
Chierichetti, E., s. Annali 497.
Chirico, A. Sunto di Teoria musicale moderna 372.
Choisy, F. L'art et l'enfant 431.
Chop, M. Ludwig van Beethoven. Missa solemnis. Geschichtlich und musikalisch analysiert (Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst Bd. 30) 247.
— J. Brahms' Symphonien. Geschichtlich und musikalisch analysiert. (Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst Bd. 31) 499.
— Joh. Seb. Bach. Matthaeus-Passion. Oratorium. Geschichtl. u. musikal. analysiert. Neudruck. (Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst, Bd. 15) 569.
Closson, E. Esthétique Musicale. Les matériaux de la musique, la création et l'interprétation musicales 247 u. 627.
— Elements d'esthétique musicale 56, 369.
— Roland de Lassus 369.
— André-Modeste Grétry 369.
— Hrsg., s. Grétry 369.
Coeuroy, A., Dostoïevsky et la chanson populaire 627.
— L'Humeur en musique 627.
— La théorie musicale des écrivains romantiques allemands 627.
Colemann, S. N. Creative music for children. A plan of training based on the natural evolution 569.
Cooke, J. F. Great singers on the art of singing. Educational conferences with foremost artists. A series of personal study talks with the most renowned opera, concert and oratoric singers of the time 499.
Corbett-Smith, A. Tristan and Isolda. — The Ring of the Nibelungs. Introd. by A. C.-S. (National Opera Handbooks) 503.
Correa d'Oliveira, E., Dante e Beethoven 248.
Cortot, A. The piano music of Claude Debussy. Trad. by V. Edgell 499.
Cowboy songs and frontier ballads. Collected by J. A. Lomax, with an introduction by B. Wendel 428.
Croft, J. B. Practical Plainsong 428.
Cucuel, G. Les Parodies des opéras de Gluck. S.-A. 627.
Cunelli, G. Sui modi per rovinare la voce, il cantante e l'artista 431.

D

Dahlke, E. Das Arbeitsprinzip im Gesangunterricht. Prakt. Anleitung zum Gebrauch des Schulliederbuches: Das deutsche Lied, Ausg. B. f. Volksschulen 248.
Davey, H. History of English musci 428.
Debussy, C., Monsieur Croche antidilettante. [Gesamm. Aufsätze] 372.
Decsey, E. Die Spieldose. Musiker-Anekdoten 499.
Della Corte, A., Paisiello. — L'Estetica musicale di P. Metastasio 499 u. 627.
Denéréaz, [A.], s. Bourguès 247.
— Arbre généalogique. L'Evolution de l'art musical 248.
Densmore, F., s. Teton Sioux music 430.
Dichter und Bühne. Meister der Oper. Literatur- und Musik-

geschichte in Einzelheften für Theaterbesucher. Reihe 4 s. K. Blessinger, K. L. Mayer, H. Roth, H. W. v. Waltershausen 627 f.
Diestel, H. Violintechnik und Geigenbau. Die Violintechnik auf natürlicher Grundlage nebst den Problemen des Geigenbaues. 3. Aufl. 431.
Dittmar, F. Opernführer. Ein unentbehrlicher Ratgeber für den Besuch der Oper. Durchges. und erg. v. C. M. Franke 431.
Dommange, R. La Protection du droit d'auteur 628.
Doorslaer, G. van, Herry Bredemers, organiste et maître de musique (1472—1522) 369.
— De toonkunstenaars der familie Vredeman 369.
— La vie et les oeuvres de Philippe de Monte (1521—1603) 638.
— Jean Lestainnier, organiste compositeur (1521?—1551) 638.
— Médecins musiciens et musicographes. Leurs oeuvres 638.
Dorret, O. B. W. Language of Music 428.
Downes, O. The lure of music, picturing the human side of great composers with stories of their inspired creations 569.
Dreyer, H. Th. Stimmbildung nach altitalienischen Grundsätzen. Der bel canto. Nach meinen Forschungen über das Totalitätsprinzip auf der Basis des ungezwungenen, lockeren Tonansatzes, und allgemeine Bemerkungen über die Erteilung eines gediegenen Gesangsunterrichts 372.
Drömann, Ch., und Röckel, R. Musikalischer Anhang zur Agende für die evang.-luth. Kirche Hannovers. Ausg. [B] f. d. Hand des Organisten 184.
Dumesnil, R. Le Rhythme musical. Essai historique et critique 56.
*Du Moulin-Eckart, R. Graf, Hans von Bülow 631.

E

Eberhardt, S. Der beseelte Violinton und die richtige Entwicklung der Technik. Mit Vorw. v. G. Holländer 248.
Eberler, M. W. Studien zur Entwicklung der Setzart für Klavier zu vier Händen. Diss. München 1921/22. 507.
Eckert, H., Fortunato Chelleri. Diss. Heidelberg 1922. 507.
Edgell, V., Übers., s. Cortot, A. 499.
Ehret, J. Das Jesuitentheater zu Freiburg i. Schweiz. 1. Teil. Die äußere Geschichte der Herbstspiele von 1580—1700 mit einer Übersicht über die Schweizer Jesuitentheater 248.
Ehrhardt, O. Die Inszenierung von H. Pfitzners musikalischer Legende Palestrina. Vollständ. Regiebuch in Übereinstimmung mit der Spielleitung des Dichterkomponisten 431.
Ehrmann, R. Die Schlüsselkombinationen im 15. u. 16. Jahrh. Diss. Wien 1919. 507.
Einstein, A. Das Madrigal. In: Ganymed. Jahrbuch für die Kunst, hrsg. v. J. Meier-Gräfe, 3. Bd. 372.
— s. Riemann, H., Handbuch, Musik-Lexikon 634.
Einzelausgaben des Vatikanischen Chorals mit Vortrags- und Phrasierungszeichen. Bd. IX: H. Bäuerle, Vesperale parvum 497.
Ellis, A. J., s. Abhandlungen zur vergleichenden Musikwissenschaft 497.
Engel, E. W., Richard Wagners Leben und Werke im Bilde. Unter Mitwirkung von S. Röckl hrsg. 2. Aufl. 628.
Engelmann, W., s. Beethoven-Buch, Ein Wiener 184 u. *569.
Engländer, R., J. G. Naumann als Opernkomponist (1741 bis 1801). Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms 628.
Erben, H. Das gesangliche Einregister im Lichte der Funktionstheorie. Ein erkenntniskritischer und methodologischer Versuch 628.
Erhardt, O., s. Brucknerfestbuch 247.
Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Bd. 31 M. Chop, Joh. Brahms' Symphonien 499. Bd. 15 M. Chop, J. S. Bach, Matthaeus-Passion 569.
— Bd. 30 M. Chop, L. van Beethoven, Missa solemnis 247.
Erpf, H. Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik 628.

F

Fara, G. L'anima musicale d'Italia. La Canzone del popolo 308
Farrell, W. J. The true-tone violin 308.
Fast, A., Friedrich Schneider in seinen Sinfonien und Ouvertüren Diss. Halle 1921 640.
*Fehr, M. Unter Wagners Taktstock. Dreißig Winterthurer- und Zürcherbriefe aus der Zeit der Wagnerkonzerte in Zürich 1852. Mit einer Einltg. hrsg. 628.
Felber, R., Rob. Schumann als Liederkomponist. Diss. Wien 1919. 507.
Fellowes, E. H. The English Madrigal Composers 248 u. 428.
— English Madrigal Verse, 1588 bis 1632, ed. from the original song books 428.
Ferraria, L. A. Per la riforma dell' insegnamento della musica il metodo Jaques-Dalcroze in Italia. Documenti, confutazioni, conferenze ecc. 184.
Ferrigni, M., s. Annali 497.
Février, H. La vie musicale: Théatres et concerts. — Concerts et actualités. 2 Bde. 628
Fey, H. Schleswig-Holsteinische Musiker von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Ein Heimatbuch 431.
Finck, H. T., Richard Strauß. The Man and his Works 428.
*Findeisen, K. A. Klaviergeschichten. Einführungen in ein volkstümliches Verständnis der Musik 433.
Fleißner, O. Die Madrigale Vinc. Galileis und sein Dialogo della musica antica e moderna. Diss. München 1921/22. 507.
Folk songs of Kentucky mountains. Twenty traditional ballads and other English folk songs notated from the singing of the Kentucky mountain people and arranged with piano accompaniment by J. Mac Gill 428.
Folk-songs, Spanish-American. Coll. by E. Hague 430.
*Forchhammer, J. und V. Theorie und Technik des Singens und Sprechens in gemeinverständlicher Darstellung 306.
Forsyth, C. Orchestration 428.
Fourgaud, L. de, Richard Wagner 628.
Frank, P., Taschenbüchlein des Musikers. 27. Aufl. 628.
Franke, C. M., s. Dittmar, F. 431.
Frankl, P., Paul Peurl. Diss. Wien 1915. 507.
Franz, O. Transpositionslehre für alle Instrumente. 3. Aufl. 628.
Freund, J. Ch. Musical America's guide. A digest of the musical resources of the United States and Canada 1921 428.
Frey, M. „Wie uns die Alten sungen". Schöne deutsche Weihnachtslieder, neu hrsg. Zeichen, Schrift u. Noten mit d. Feder geschaffen v. A. Andresen 184.
Friedländer, Erich, Wagner, Liszt und die Kunst der Klavier-Bearbeitung. Eine historisch-kritische Studie 431, *dass. 499.
Friedmann, R., C. M. v. Weber als Klavierkomponist. Diss. Wien 1914. 507.
Frimmel, Th. v., Ludwig van Beethoven. 6. neubearb. u. erg. Aufl. (Berühmte Musiker. 13) 431.
Fuchs, A. Taxe der Streichinstrumente. Anleitung zur Einschätzung. 3. Aufl. 628.
Fucito, S., und Beyer, J. B., Caruso and the art of singing 500.

Futility, The, of „Criticism". A Selection of Strong „Opinions" on the Works of Joseph Holbrooke 628.

G

*Gabl, J. Der Volksschul-Gesangunterricht nach der Eitzschen Tonwortmethode. Anleitung zur Erteilung desselben mit ausgeführten Lektionen und Übungen 431.
*— Dasselbe. Tonalitätsübungen. 1. Heft. für die ersten Schuljahre. 2. Heft [„etwa vom 4. Schuljahre an"] alle Tonarten umfassend 431.
Galston, G. Studienbuch. I. J. S. Bach. II. L. van Beethoven. 2. Aufl. 308.
Ganymed. Jahrbuch für die Kunst. Hrsg. v. J. Meier-Gräfe. Bd. 3. [Darin A. Einstein, Das Madrigal] 372.
Gastoué, A. Les primitifs de la musique française 500.
Gatti, G. M. Musicisti moderni d'Italia e fuori 184.
Gauche, E., Frédéric Chopin. Sa vie et ses oeuvres. 1810—1849. Préface de C. Saint-Saëns 248.
[Gay, J.] The Beggars Opera 428.
Gédalge, A. L'enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oreille 432 u. 628.
Gennrich, F. Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des 12., dem 13. und dem ersten Drittel des 14. Jahrh. mit den überlieferten Melodien. 1. Bd. 308.
Georg, M. C. Folk dances of Czecho Slovakia 628.
Gérold, Th. L'Art du chant en France au XVIIe siècle 308.
— Le Manuscrit de Bayeux. Texte et musique d' un recueil de chansons du XVe siècle 308.
Glasenapp, C. Fr. Das Leben Richard Wagners in 6 Büchern dargestellt. Bd. 3: 1853—1864. [5. Aufl. (Anastat. Neudruck)] 56.
Gofferje, K., s. Musikergilde 570.
Goldmark, K. Erinnerungen aus meinem Leben. Mit Vorwort v. F. Scherber 629.
*Golz, B., Wagner und Wolfram. Eine Kritik des „Parsifal" 372.
*Gräflinger, F., Anton Bruckner. Sein Leben und seine Werke. (Deutsche Musikbücherei Bd.20) 629.
Gräner, G., Paul Gräner. („Die Musik" Bd. 20) 629.
— P., s. Sang und Klang-Almanach 252.
Grafczynska, M. Die Orgeltabulatur des Martin Leopolita. Diss. Wien 1919 507.
Grautoff, O., Übers., s. Rolland, R.-Stendhal 317.
Greef, P., E. T. A. Hoffmann und C. M. v. Weber in ihrer Methodik als Musikschriftsteller und ihr Verhältnis zu Rob. Schumann. Diss. Köln a. Rh. 1921. 507.
Greff, P. Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen in der evang. Kirche Deutschlands bis zum Eintritt der Aufklärung und des Rationalismus. 184.
Grétry, A. M. Les Reflexions d'un Solitaire, manuscrit inédit de Grétry, éd. par les soins et avec introduction et notes d'E. Closson et E. Solvay. 2vols 369.
— Mémoires ou Essais sur la musique; rééd. par P. Magnette comprenant les principaux chapitres, augmentée des notes 369.
Grew, S. The Art of the Player-Piano: a text-book for student and teacher 428 u. 500.
*Griepenkerl, R. Ausgewählte Werke. Hrsg. v. H. Amelung 500.
Grosz, W. Die Fugenarbeit in Mozarts Instrumental- und Vokalwerken. Diss. Wien 1920. 507.
Grove's Dictionary of music and musicians; American supplement; being the sixth volume of the complete work. W. S. Pratt, editor; Ch. N. Boyd, associate editor 428.
Grünfeld, H., s. Sang und Klang-Almanach 252.
*Grunsky, K. Das Christus-Ideal in der Tonkunst. („Die Musik", Bd. 37 u. 38) 373.
— Anton Bruckner 629.
Gysi, F., Mozart in seinen Briefen. II. u. III. Teil (Neujahrsblatt der Allg. Musikgesellschaft in Zürich 108/109) 308.
— Max Bruch. (Neujahrsblatt der Allg. Musikgesellschaft in in Zürich 110) 629.

H

Haas, J., s. Reger, M. 313.
— Th. Das Leben ein Traum. Sinfonische Dichtung f. Orch. v. F. Klose. Thematische Analyse 432.
Hadow, W. H., Vorwort, s. Allen, A. H. 428.
Händel, G. F. Julius Cäsar. Oper in 3 Akten. Textbuch v. Nic. Haym 500.
Hague, E., s. Folk-songs, Spanish-American 430.
Hahn, R. Du chant. Essai d'esthétique vocale 308.
Halbig, H. Die Geschichte der Klappe an den Flöten und Rohrblattinstrumenten. 1. Teil: bis zum Beginn des 18. Jahrh. Diss. Heidelberg 1920 507.
Halpern, B. Die Suiten von J. J. Fux. Diss. Wien 1917. 507.
Hambourg, M. How to become a pianist. 500 u. 570.
Hammerich, A. Dansk Musikhistorie indtil ca 1700 56.
Hampton series. Negro folksongs recorded by N. C. Burlin. 1.—4. book 428.
Handbücher der Musiklehre ... hrsg. v. X. Scharwenka. Bd. 1. Ch. Below, Leitfaden der Pädagogik. 4.—6. Aufl. 56.
Bd. 3. X. Scharwenka, Methodik des Klavierspiels. 4. bis 6. Aufl. v. A. Spanuth 316.
Bd. 2. H. Riemann, Kleines Handbuch der Musikgeschichte. 4. u. 5. Aufl. 634.
Handbücher, Max Hesses illustrierte.
*Bd. 57. H. Leichtentritt, Analyse der Chopinschen Klavierwerke, 1. Bd. 250.
Bd. 63. Leop. Schmidt, Meister der Tonkunst im 19. Jahrh. 316.
Bd. 66. Leop. Schmidt, Musikleben der Gegenwart 503 u. 635.
Bd. 62. A. Jarosy, Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes. Paganinis Lehre. 2. Aufl. 629.
Handbücher, Kleine, der Musikgeschichte nach Gattungen. Hrsg. v. H. Kretzschmar. *Bd. 12. C. Sachs, Handbuch der Musikinstrumente 313. Bd. 13. A. Aber, Handbuch der Musikliteratur 431. *Bd. 14. K. Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite 376.
Handschin, J. Choralbearbeitungen und Stücke mit rhythmischem Text in der Mitte des 13. Jahrh. Diss. Basel 1921 640.
*Harburger, W., Die Metalogik. Die Logik in der Musik als exakte Phänomenologie begründet 365.
Harms, G., Bemerkungen zur kultischen Musik 252 u. 373.
Hartung, A., Christoph Förster, sein Leben und seine Werke. Diss. Leipzig 1920. 507.
Hase, G., Der Minneleich Meister Alexanders und seine Stellung in der mittelalterlichen Musik 184, *dass. 308.
*Hasse, K., Max Reger („Die Musik, Bd. 42—44) 373.
Hasselberg, F., Der Freischütz. Friedrich Kinds Operndichtung und ihre Quellen 310, *dass. 569.
Heindel, M. Mysteries of the great operas; Faust, Parsifal, the Ring of the Nibelung, Tannhauser, Lohengrin 629.
*Heinrichs, G., Joh. Reichardts Beziehungen zu Cassel und zu Georg Christoph Grosheim in Cassel. (Beiträge zur Geschichte der

Musik in Kurhessen, bes. am Lehrerseminar Cassel-Homberg, Heft 2) 500.
Heinze, L., und Osburg, W., Theoretisch-praktische Harmonielehre für Musikinstitute, Volkshochschulen, Lehrer-Bildungsanstalten . . . Neubearb. v. W. Osburg, 21. Aufl. 374.
Hellinghaus, O., Beethoven. Seine Persönlichkeit in den Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen, seinen Briefen und Tagebüchern. 2. u. 3. verm. Aufl. 570.
Henderson, A. E., Introduction, s. Thorpe, N. H. 460.
—, W. J., The early history of singing 429.
Henze, B. Die Gitarre und ihre Meister des 18. u. 19. Jahrh. 629.
Hervey, A., Saint-Saëns 428 u. 570.
Hesse, M., s. Musiker-Kalender 186.
*Heuß, A., Beethoven. Eine Charakteristik 500.
Heyman, K. R., The relation of ultra-modern Music to archaic 56.
*Hiff, A., Catalogue of Printed Music published prior to 1801 now in the Library of Christ Church Oxford 499.
Himonet, A., Louise de G. Charpentier, étude historique et critique, analyse musicale 502.
— H. Die Instrumentalwerke von Christian Cannabich. Diss. München 1921 640.
Hofer, N., Die beiden Reutter als Kirchenkomponisten. Diss. Wien 1915 507.
*Hoffmann, B., Führer durch unsere Vogelwelt. Zum Beobachten und Bestimmen der häufigsten Arten durch Auge und Ohr. 2. Aufl. 184.
— E. T. A., s. Um Haydn und Mozart 186.
— Undine. Zauberoper in 3 Aufz. Dichtung von F. de la Motte-Fouqué. Neubearb. v. H. v. Wolzogen. Vollst. [Text-]Buch. Hrsg. v. G. R. Kruse, mit einer Einleitung v. H. v. Wolzogen 374, *dass. 570.
— Musikalische Novellen und Aufsätze. Vollständ. Gesamtausg. hrsg. u. erläut. v. E. Istel. 2 Bde. (Deutsche Musikbücherei Bd. 23/24) 432.
— Musikalische Dichtungen und Aufsätze. (Musikal. Volksbücher) 629.
— R. St., Franz Schreker 636.
Hofmann, R., s. Schubert, F. L. 535.
Hohler, E., Neue vollständige, theoretische und praktische Zither-Schule. 1. Bd. 185.
Holl, K., Rudi Stephan. Studie zur Entwicklungsgeschichte der Musik am Anfang des 20. Jh. 2. Aufl. 432.
Holländer, G., Vorwort, s. Eberhardt, S. 248.
Hollerop, H. Musiker-Anekdoten 629.
Home, E., Improvising: a simple method of teaching the subject to children 429.
Hornbostel, E. M. v., s. Abhandlungen zur vergleichenden Musikwissenschaft 497.
Howe, M. A., Music publishers in New York City before 1850. A directory 429.
Hughes, R., s. Songs from the hills 430.
Huigens, C., Fr. Blasius Amon (etwa 1560—1590), ein Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik in Österreich. Diss. Wien 1914. 507.
Huschke, K., Die deutsche Musik und unsere Feinde 502.

J

Idelsohn, A. Z., Phonographierte Gesänge und Aussprachproben des Hebräischen der jemenitischen, persischen und syrischen Juden 56.
— Hebrew Music with special reference to the musical intonations in the recital of the pentateuch 56.
Isaacson, Ch. D., Face to face with great musicians 248.
*Isoz, K. Lateinische Musikpaläographie und die Musik-Tonzeichen des Codex Pray (ungarisch) 629.
*Istel, E., Hrsg., s. Hoffmann, E. Th. A. 432.
Iversen, A. und Sievers, A. Heisa Hopsa! Volkstänze, gesammelt u. beschrieben. Musikal. Bearb. v. K. Wahlstedt 185.
Jachimecki, Z., Ryszard Wagner (polnisch) 629.
Jadassohn, S., Thèmes et exemples pour l'étude de l'harmonie. [Französ. u. niederländ.] 3. et 4. éd. (= Jadassohn, Traité d'harmonie. Suppl.) 56.
— Traité d'harmonie. Trad. par E. Brahy 56.
Jahnn, H. H., Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges 252 u. 373.
Jahrbuch der Musikbibl. Peters. Jg. 27. 1920 185, *dass. 310.
*— Jg. 28. 1921. Statistischer Teil 570.
Janiczek-Pokorny, O. Hausmusik. 2. Aufl. Mit Anhang: Ratgeber zur Hausmusik von Dr. J. Janiczek 56.
Janowitzer, E. Die Opern von Peter Cornelius. Diss. Wien 1921 640.
Jaques-Dalcroze, E., Le rhythme, la musique et l'éducation 372.
— Method of Eurythmics: Rhythmic Movement. Vol. II 372.
— Rhythmus. Musik und Erziehung. Aus d. Franz. übertr. v. J. Schwabe 433.
Jarosy, A. Die Grundlagen des vilioniistischen Fingersatzes. Paganinis Lehre. 2. Aufl. (M. Hesses Handbücher Bd. 62) 629.
Jolanda. Le donne nei poemi di Wagner 502 u. 629.
Joyce, P. W. Irish peasant songs, with music 429.

K

Kalender, Alt-Wiener, f. d. J. 1922. Hrsg. v. A. Trost. [Darin: E. Komorzynski, Der Streit um den Text der Zauberflöte. — L. Böck, Gräfin Wilhelmine Thun, geb. Gräfin Ulfeld. Ein Beitrag zur Beethoven-Literatur] 502, *dass. 626.
*Kalthoff, Stimmbildung in Sprache und Gesang 305.
Kapp, J., s. Wagner, R. 186.
— Das Opernbuch. Eine Geschichte der Oper und ein musikalisch-dramatischer Führer durch die Repertoireopern 374.
— Berlioz. Eine Biographie. 4.—7. völlig neubearb. Aufl. 502.
*Kaufmann, P., Aus rheinischen Jugendtagen. 3. Aufl. 363.
*Kehrer, J., Joh. Seb. Bach als Orgelkomponist und seine Bedeutung für den katholischen Organisten. (Sammlung Kirchenmusik, Bd. 19/20) 433.
Keller, H., s. Brucknerfestbuch 247.
Kentucky mountain songs, Twenty. The works collected by L. Wymann, the melodies coll. and the pianoforte accomp. by H. Brockway 429.
Keßler, E. Die nichtdiatonischen Stufen im mittelalterlichen Kirchengesange. Diss. Freiburg (Schweiz) 1921 640.
Kidson, F. The Beggars Opera: its predecessors and successors 629.
Kipke, E., s. Zopff, H. 639.
Kirchenmusik, Sammlung. *Bd. 19 bis 20. J. Kehrer, J. S. Bach als Orgelkomponist und seine Bedeutung für den katholischen Organisten 433.
Kirsch, E. Die Bibliothek des Mus. Instituts bei der Univ. Breslau; ein Beitrag zur Kenntnis des Anteils Schlesiens an den musikalischen Strömungen des 16., 17. und 18. Jahrh. Diss. Breslau 1921 640.
Klein, W., Harmonielehre für Vorgeschrittene. Das Harmoniesystem der neueren Musik. [Nebst] Anhang 374.
Klingler, K., Über die Grundlagen des Violinspiels 248.
Kloed, W. Le Chant et l'art du chant 629.

Klosinki, W. Elementarz dla klasy I. (Polnisch, Eine neue Methode des Lesens auf musikalischer Grundlage) 629.
Knapp, A., Anton Bruckner. Zum Verständnis seiner Persönlichkeit und seiner Werke 433.
—, A. J., s. Songs from the hills 430.
Knöll, H. J., Die Klavier- und Orgelwerke von Theophil Muffat. Diss. Wien 1916. 507.
Knosp, G., Mârouf, savetier du Caire, de Henri Rabaud. Glossaire analytique et thématique 369.
*Kobald, K., Schubert und Schwind. Ein Wiener Biedermeierbuch 629.
Koechlin, Ch., Etude sur les notes de passage 570.
— Le cas Berlioz 630.
Köhler, M., Beethoven 311.
Kötzschke, R. Geschichte der Universitätssängerschaft zu St. Pauli in Leipzig. 1822—1922 630.
Kolisko, R., Wenzel Pichls Kammermusik. Diss. Wien 1918. 507.
Koller, E., Franz Josef Leonti Meyer von Schauensee 1720—1789. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Schweiz im 18. Jh. 570.
Komorzynski, E., Der Streit um den Text der Zauberflöte. (In: Alt-Wiener Kalender f. d. Jahr 1922) 502, *dass. 626.
Kool, J., Tänze der Naturvölker. Ein Deutungsversuch primitiver Tanzkulte und Kulturgebräuche 374.
Kornauth, E., Die thematische Arbeit in Jos. Haydns Streichquartetten seit 1780. Diss. Wien 1915. 507.
Kornerup, Th. Musikal Acoustics based on the pure Third-System. Textbook for the use at Universities ... Transl. by Ph. A. Petersen 630.
Korngold, J., s. Sang und Klang-Almanach 252.
Krafft, W., s. Mitteilungen 186.
Kraft, Z. v., Barrikaden. Erster Teil eines Wagner-Romans 248.
Kraus, H., Jakob Buus. Diss. Wien 1919. 507.
— L. Das deutsche Liederspiel in den Jahren 1800—1830. Diss. Halle 1921 640.
Krehbiel, H. E., Afro-American folk songs; a study in racial and national music 429.
— More chapters of opera; being historical and critical observations and records concerning the lyric drama in New York from 1908—1918. 428.
— s. Thayer, A. W. 430.
Kretzschmar, H., Führer durch den Konzertsaal. Abt. I, Bd. 1. 2. Sinfonie und Suite. 6. Aufl, Abt. II, Bd. 1. Kirchliche Werke 5. Aufl. 56.
Krott, R. Die Singspiele Schuberts. Diss. Wien 1921 640.
Kroyer, Th., Einleitung, s. Weber, M. 317.
Kruse, G. R., s. Hoffmann, E. T. A. 374 u. *570.
Kúas, R., Jung Wagner. Roman 186.
*Kühn, E., Breithaupt-Technik und Anfängerunterricht 497.
Kufferath, M., La Flûte Enchantée de Mozart 374.
Kumm, F. A., Vom Erleben der Musik im Liede. Ein Beitrag zur Hebung .... Nachgelassenes Werk 186.

L

*Lach, R., W. A. Mozart als Theoretiker. Denkschr. d. Wiener Akad., philos.-hist. Kl. 61. Bd. 248.
La Laurencie, L. de, Les Créateurs de l'opéra française 250.
— L'Ecole française de violon. De Lully à Viotti. T. 1. 630.
— Gaviniés 630.
Laloy, L. La Musique 630.
*La Mara, Beethoven und die Brunsviks 249.
— W. A. Mozart, Neubearb. Einzeldruck a. d. Musikal. Studienköpfen. 8. u. 9. Aufl. 502.
La Motte-Fouqué, F. de, Undine, s. Hoffmann, E. T. A. 374 u. *570.
Land, J. P. N., s. Abhandlungen zur vergleichenden Musikwissenschaft 497.
Landormy, P., Faust de Gounod. Etude historique et critique, analyse musicale 502 u. 630.
*Lange, F., Jos. Lanner und Joh. Strauß. Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke. 2. Aufl. 249.
Lapaire, H., La Bourrée 502.
Laroche, Ch., A. Bertali als Opern- und Oratorienkomponist. Diss. Wien 1919. 507.
Le Bon, G. Souvenirs sur Saint-Saëns 630.
Lechthaler, J., Die kirchenmusikalischen Werke von Uttendal. Diss. Wien 1919. 507.
Lederer, M., Heinrich Joseph von Collin und sein Kreis. Briefe und Aktenstücke. Mit einer Einl. u. Anmerk. hrsg. S.-A. 570.
Leffler, K. P., Folkmusiken i Noreland. Upptekningen och text. D. 1. Angermanland 433.
Leib, W., Josef Huber. Diss. Heidelberg 1922. 507.
*Leichtentritt, H., Analyse der Chopinschen Klavierwerke. 1. Bd. (M. Hesses ill. Handbücher, Bd. 57) 250.
*Leitzmann, A., Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen, gesammelt und erläutert. 2 Bde. 502.
Lendvai, E., s. Sang und Klang-Almanach 252.
Leoni, S., Le Sonate per pianoforte di Beethoven 250.
Letterio, C., Il flauto: notizie storiche, tecniche, artistiche 374.
Leux, J., Chr. G. Neefe, Biographie und Instrumentalkompositionen. Diss. München 1921 640.
*Liebing, A., Lerne gesundheitsgemäß klang- und lautrichtig sprechen 305.
Lindner, A., Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens 250, *dass. 630.
Lindo, A. H. Pedalling in pianoforte music 630.
Loisel, J., Manon de Massenet. Etude historique et critique, analyse musicale 631.
Lomax, J. A., Hrsg., s. Cowboy songs 428.
Lonesome tunes; folk songs from the Kentucky mountains. The words coll. and ed. by L. Wymann, the pianoforte accomp. by H. Brockway. Vol. I. 429.
Lorenz, A. Das Formproblem in Rich. Wagners „Ring des Nibelungen". Diss. Frankfurt a. Main 1921 640.
Loß, W. Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650 bis 1800. Diss. Berlin 1921 640.
Lubrich, F. sen., Hrsg., s. Archiv, Schlesisches 316.
Luciani, S. A., La rinascità del dramma. Saggio sul teatro di musica 31.
Ludwig, W. O., Anton Bruckners Klosterneuburger Fahrt. Zu des Meisters 25. Todestag 250.
Lütgendorff, W. L. v., Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 3. Aufl. 2 Bde. 311.
Lugli, A., Il melodramma, l'ultima geniale creazione del rinascimento 374.
Lutz, P. Über die Tonbildung in den Lippenpfeifen. Diss. Berlin 1921 640.
Lux, J. A., Schubertiade. Ein literarisch-musikalisches Schubertbuch 31.
*Lyser, J. P., „Verzaubertes Rokoko". Mozartgeschichten. Mit Nachwort von R. Smekal 572.
Lytton, H. A., The secrets of a Savoyard 429.

M

Mac Ewen, J. B. First steps in musical composition. - Pt. 1. 628.

Mac Gill, J., s. Folk songs of Kentucky mountains 428.
Männer-Gesang-Verein „Arion", Altena in Westf. Festbuch zur 50 jähr. Jubelfeier 56.
— „Liedertafel", Altena in Westf. Festbuch zur 75 jähr. Jubelfeier 57.
Magnette, P., Hrsg., s. Grétry, A. M. 369.
Malerbi, G., Gioacchino Rossini. Pagine segrete 433.
Malipiero, G. F. The Orchestra 631.
Manderscheid, P., Abriß der Musikgeschichte für höhere Schulen u. Lehrerbildungsanstalten. 4. Aufl. 250.
Mantovani, T., Angelo Mariani 311.
Marafioti, P. M., Caruso's method of voice production; the scientific culture of the voice 631.
Marage. Petit manuel de physiologie de la voix à l'usage des chanteurs et des orateurs 631.
Marangoni, G. und Vanbianchi, C., „La Scala". Studie e ricerche. Note storiche e statistiche (1906—1920) 433.
Marks, F. H., The sonata, its form and meaning as exemplified in the piano sonates by Mozart 502.
Martens, F. H., Violin Mastery 250.
*Martienßen, F., Die echte Gesangskunst. Dargestellt an Joh. Messchaert. 2. Aufl. des Buches „Joh. Messchaert" 250.
Martineau, R., Promenades biographiques 250.
Mason, D. G., The Art of music. A comprehensive library of information for music lovers and musicians 429.
*Matzke, H., Die Aufklärung im Kurerzbistum Mainz und ihre besondere Wirkung auf die Einführung des deutschen Kirchengesanges . Diss. Bern 374.
Mayer, L. K., Meyerbeer und die große Oper. In: Dichter und Bühne, 4. Reihe 627.
— -Mahr, M., s. Sang und Klang-Almanach 252.
Mayerhoff, F. Der Chordirigent 631.
Mell, M., Alfred Roller 631.
Mersmann, H., s. Mozart, W. A. 311.
— Beethoven. Die Synthese der Stile 502.
— Das deutsche Volkslied 503.
Metcalf, F. J., American psalmody; or titles of books, containing tunes printed in America from 1721—1820, compiled 429.
Meyer, Walther, J. N. Hummel als Klavierkomponist. Diss. Kiel 1922 640.
— Wilh., Mozart 186.
Miall, B., Übers., s. Rolland, R. 429.
Michalitschke, A., Theorie des modus. Eine Darstellung der Entwicklung des musikrhythmischen Modus und der entsprechenden Schreibung. Diss. Prag 1921 640.
Migot, G., Essais sur une esthétique générale 376.
— Sibelius 631.
Miller, D. C., The science of musical sounds 429.
Milligan, H. V., Stephen Collins Foster. A biography of America's folk-song composer 429.
Miniature Essays. Igor Stravinsky. — Arnold Bax. — Eugène Goossens 429.
— Lord Berners. — G. F. Malipiero. — S. Palmgren 503.
Misch, L., Johannes Brahms. (Velhagen u. Klasings Volksbücher Nr. 79.) Neue Ausg. 503.
Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft. 2. Heft. [Mit Beiträgen von K. Hasse, A. Lindner, H. Grabner, O. Michaeli] 311.
*— dass. 1. Heft 376.
*— des Universitätsbundes Göttingen, 3. Jg., 1. Heft 380.
— W. Kraffts, für Theater, Musik und Literatur. Jg. 1, H. 1 186.
*Möller, W., Musikverständnis für jedermann 433.
Monaldi, G., Cantanti evirati celebri 311.
— I miei ricordi musicali 311.
Montanelli, A., Liuteria romagnola 251.
Montargis, J., Camille Saint-Saëns, l'artiste et l'oeuvre 434.
Morgenroth, A., Vorwort, s. Beethoven-Storck 627.
Moser, H. J., Der evangelische Choral als rhythmisches Gebilde. Grundsätze der Choralharmonisierung 186.
— Geschichte der deutschen Musik in 2 Bänden. 1. Bd., 2. Aufl. 434.
— Musikalischer Zeitenspiegel 631.
*— und Noë, O. Technik der deutschen Gesangskunst. 2. Heft. (Sammlung Göschen Nr. 576) 632.
Moulin, L., Déodat de Sévérac 631.
*Mozart, L., Reise-Aufzeichnungen 1763—1771. 27 faksimilierte handschriftliche Blätter, . . . hrsg. u. erl. v. A. Schurig 312.
— Versuch einer gründlichen Violinschule. Faksimiledruck nach der ersten Ausgabe, Augsburg 1756 434.
— Grondig Onderwys in het behandelen der Viool . . . Faksimiledruck nach der holländischen Ausgabe von 1767 434.
Mozart, W. A., Briefe Hrsg. v. H. Mersmann. Neue Aufl. 311.
Müller, Eugen, Albert Lortzing. Ein Lebensbild des berühmten Musikers unter besond. Berücksichtigung seines Wirkens und Schaffens in Münster 312.
— F. H. Ed. Motivsprache und Stilart des jungen Bach im Verhältnis zu derjenigen in der vorgeblich Bachischen Lukaspassion. Diss. Basel 1921 640.
— -Blattau, J. Stilistische Grundzüge einer Geschichte der Fuge. Diss. Freiburg i. Br. 1921 640.
— -Brunow, B. Tonbildung oder Gesangunterricht? 8. Aufl. 632.
— -Freienfels, R., Psychologie der Kunst. Bd. 1: Allgemeine Grundlegung und Psychologie des Kunstgenießens. 2. . . . Aufl. 312.
— -Prem, F. Das Musikleben am Hofe des Herzogs von Württemberg in Karlsruhe in Oberschlesien. (C. M. v. Weber als herzogl. Musikintendant und Herzog Eugen als Komponist). Diss. Breslau 1921.
Munter, F., Ignaz von Beecke. Diss. München 1921 640.
Musik, Die. *Bd. 37/38. K. Grunsky, Das Christus-Ideal in der Tonkunst 373.
*Bd. 42—44. K. Hasse, Max Reger 373.
Bd. 20. G. Graener, Paul Graener 629.
Bd. 47/48. W. Suhr, Der künstlerische Tanz 637.
Bd. 13/14. H. v. Wolzogen, E. T. A. Hoffmann, Der deutsche Geisterseher 639.
*Musik Hamburgs, Die, s. (Wahl, G.) 381.
*Musik-Almanach für die Tschechoslowakische Republik 1922. 1. Jg. Red. J. Branberger, verantw. Mitarbeiter Jg. Merz 313.
Musikbücherei, Deutsche.
*Bd. 20. F. Gräflinger, Anton Bruckner 629.
*Bd. 23/24. E. T. A. Hoffmann, Musikalische Novellen und Aufsätze. Vollst. Gesamtausg. v. E. Istel 432.
*Bd. 34. G. Schur, Erinnerungen an Hugo Wolf. Nebst H. Wolfs Briefen an G. Schur, hrsg. v. H. Werner 505.
*Bd. 35. H. Werner, Der H. Wolf-Verein in Wien. Sein Verhältnis zu dem Meister, sein Kampf für dessen Kunst und seine Gesamttätigkeit 505.
— Tongers. Bd. 16. Th. A. Sprüngli, Das deutsche Volkslied 317.
Musiker, Berühmte. 13. Th. v. Frimmel, L. van Beethoven. 6. Aufl. 431.

Musiker-Biographien (Reclam)
Bd. 1. L. Nohl, Mozart. Neue erweit. Ausg. 57.
Bd. 13. R. Batka, Schumann. 2. Aufl. 627.
Bd. 33. H. Volkmann, Robert Volkmann 638.
Musikergilde, Die. Ein Jahrbuch der Neudeutschen Künstlergilden hrsg. v. K. Gofferje 570.
Musiker-Kalender, Allgemeiner Deutscher, für 1922. 44. Jg. 307
—, M. Hesses Deutscher, f. d. Jahr 1922. 37. Jg. 186.
Musikfest, Historisches, in Rudolstadt und auf Schloß Heidecksburg am 24. u. 25. Sept. 1921.. Festschrift hrsg. v. E. Wollong 310.

N

*Nef, K., Einführung in die Musikgeschichte 251.
*— Geschichte der Sinfonie und Suite (Kleine Handbücher der Musikgesch. 14) 376.
Neijendam, R., Det kongelige Teaters Historie 1874—1922. 1. Bd. Inledning 434.
Neri, A., Degli abbellimenti musicali 313.
Neujahrsblätter der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. 108/109. F. Gysi, Mozart in seinen Briefen. II. u. III. Teil 308.
110. F. Gysi, Max Bruch 629.
Neumann, E., Die Operetten von Johann Strauß, stilkritisch. Diss. Wien 1919. 507.
Newcomb, E., Leschetitzky as I knew him 429.
Newmarch, R., The Russian Opera 429.
Newton, J., Sixty-five Don'ts for Church Organists 429.
Niederheitmann, F. Cremona. Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente. 6. verm. u. . . . verb. Aufl. v. E. Vogel 632.
Niemann, W., Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit. 9.—14. völlig umgearb. Aufl. 251, * dass. 570.
Noack, Elis., Georg Christoph Strattner. Diss. Berlin 1921 640.
— V., Kunst und Brot 434.
Nobbe, E., Die thematische Entwicklung der Sonatenform, im Sinne der Hegelschen Philosophie betrachtet. Diss. Leipzig 1921 . 507
*Noë, O., und Moser, H. J. Technik der deutschen Gesangskunst. 2. Heft. (Sammlung Göschen Nr. 576) 632.
Nohl, L., Mozart. Neue erw. Ausg. (Musiker-Biographien Bd. 1) 57.
Nohl, W., L. van Beethoven als Mensch und Musiker im täglichen Leben. Ein Gedenkblatt zu seinem 150. Geburtstage 503.

O

Oddone, E., Gaetano Coronaro 313.
Oehm, Fr. Das Stimmungsbild Rob. Schumanns. Diss. Leipzig 1921. 507.
Oesten, M., Musikalische Formenlehre. Selbstunterrichtsbriefe. Methode Rustin. 3. Aufl. 1. Brief 251 und 376.
— dass. 4. Aufl. 1. Brief 503.
*Ophüls, G., Erinnerungen an Johannes Brahms 376.
Orefice, G., L. Mancinelli 313.
Orel, A., s. Beethoven-Buch, Ein Wiener 184 u. *569.
— Unbekannte Frühwerke Anton Bruckners. Mit einer ungedruckten Ouvertüre des Meisters 186, *dass. 633.
— Die Hauptstimme in den Salve Regina der Trienter Codices. Diss. Wien 1919. 507.
—, O., Der Mensuralcodex Specialnik, ein Beitrag zur Geschichte der Mensuralmusik und Notenschrift in Böhmen bis 1540. Diss. Wien 1914. 507.
Orlik, E., s. Sang und Klang-Almanach 252.
Osburg, W., und Heinze, L., Theoretisch-praktische Harmonielehre für Musik-Institute, Volkshochschulen . . . Neubearb. v. W. Osburg. 21. Aufl. 374.

P

Pannain, G., Lineamenti di storia della musica 435.
Papp, V., Haydns Leben und Werke. [Ungarisch] 503.
Parigi, L., Il momento musicale italiano 377.
Pasch, O., Kontrapunktlehre. Selbstunterrichtsbriefe. Methode Rustin. 5. Aufl. 1. Brief 377.
— Die Modulation. (Anhang zur Harmonielehre.) Ebenso, 1. Brief 377.
*Paul, Th. Systematische Ton- und Stimmbildung für Singen und Sprechen 305.
Pedron, C., Armonie d'eccezione. Saggio di studii teorici-pratici sulla moderna armonia 251.
Petersen, Ph. A., Übers., s. Kornerup, Th. 630.
Petit, A. La fonction vocale et l'art du chant 633.
Pfohl, F., Beethoven. (Velhagen u. Klasings Volksbücher Nr. 7) 503.
Pfordten, H. v. d., Beethoven. 4. Aufl. 571.
Phillipps, W. J., Carols. Their origin, music, and connexion with mystery plays. With a forword by F. Bridge 429.
Picena, G. M. Il buon Pianoforte. Come si conosce e si conserva 633.
Pichard du Page, R., Augusta Holmès 571.
Pillath, F., Das deutsche Lied in Esperanto 57.
Pincherle, M., Les Violinistes, compositeurs et virtuoses 503.
Pisk, P., Die Messen von Jakobus Gallus. Diss. Wien 1917. 507.
Pisling, S., s. Sang und Klang-Almanach 252.
Pizzetti, J., Intermezzi critici 313.
Plate, E. Haben wir eine deutsche Stimmbildungslehre? Vortrag 633.
Pohl, G., Der Strophenbau im deutschen Volkslied 313.
Poirée, E., Richard Wagner, l'homme, le poète, le musicien 435.
Pole, W. The foundations of musical aesthetics 633.
Pollitt, A. W., The enjoyment of music. With introduction by E. T. Campagnac 429.
Popley, H. A., The music of India 429 u. 633.
Porte, J. F., Sir Edward Elgar 429.
— Sir Charles V. Stanford 429.
— A great American tone poet: Edward Macdowell, his life and music 429, 503 u. 571.
Posthorn, L., A. Caldaras Instrumentalwerke. Diss. Wien 1920. 507.
Pougin, A., Le violon. Les violonistes et la musique de violon du 16e au 18e siècle 57.
Pratt, W. S., Hrsg., s. Grove, 428.
— The music of the Pilgrims. A description of the psalmbook brought to Plymonth in 1620 429.
Primicerio, A., Grammatica pratica musicale 251.
Probst, J. E., s. Beethoven-Buch, Ein Wiener 184 u. *569.
Prod'homme, J. G., Übers., s. Wagner, Rich. 435 u. 633.
Prosniz, A., Grundriß der allgemeinen Musiklehre für Musiker und Musiklehranstalten. H. 1. (9. Aufl.) 2. (6. Aufl.) 571.
Pyne, Z. K., G. P. da Palestrina: his life and times 503.

Q

Quarry, W. E. Dictionary of musical compositions and composers 429 u. 503.

R

Rabich, E. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Konzertwesens. Den Mitgliedern der Gothaer Liedertafel gewidmet 313.
Radanowicz, E. Das Wiener Lied 1789—1815. Diss. Wien 1921 640.

Radiciotti, G. L'Arte musicale in Tivoli nei secoli XVI a XVIII 435.
Rau, F. Das Vibrato auf der Violine und die Grundlagen einer natürlichen Entwicklung der Technik für die linke Hand 633.
Ravanello, O. Breve studio sull' imitazione 313.
Refoulé, R. La sonate de piano 633.
Reger, M. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler. Hrsg. v. R. Würz. H. H. Regers Persönlichkeit. R. Würz, Der Lebensgang. J. Haas, Reger als Lehrer. H. Unger, Reger als Mensch 313.
Reichmann, G. Joh. Eccards weltliche Werke. Diss. Heidelberg 1922. 507.
Reinhart, H. Der Sonne-Geist von Friedrich Klose. Thematischer Führer 571.
Reiss, J. Historja muzyki w zarysie. Wyd. II. (Polnisch) 633.
— Problem tresci w muzyce. Wyd. II. (Polnisch) 633.
Remy, A., s. Baker 428.
*Rensing, G. Die Behandlung katholischer deutscher Kirchenlieder. Lehrbeispiele und Unterrichtsentwürfe. 2. u. 3. verb. u. durch Aufnahme der Einheitslieder erweit. Aufl. 313.
Reuter, F. Die Geschichte der deutschen Oper in Leipzig am Ende des 18. [?17.?] Jahrh. (1693 bis 1720). Diss. Leipzig 1922. 507.
Reuther, H., s. Beethoven-Buch, Ein Wiener 184 u. *569.
Reyer, E. Lettres inédites 633.
Ricci, C., Preludio, s. Iolanda 629.
Richter, E. F. Lehrbuch der Fuge. 8. u. 9. Aufl., mit Anm. u. Ergänz. vers. v. A. Richter (= Richter, Die praktischen Studien zur Theorie der Musik, Bd. 3) 57.
Rieger, E. Die gute alte Zeit der Wiener Operette 633.
Riehl, W. H., s. Um Haydn und Mozart 186.
Riemann, H. Handbuch der Musikgeschichte. 2., von A. Einstein durchges. Aufl. Bd. II, Teil 2 (Generalbaßzeitalter), 3 (18. u. 19. Jahrh.) 634.
— Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. 4. u. 5. Aufl. (Handbücher der Musiklehre Bd. 2) 634.
— Musik-Lexikon. 11. Aufl. Hrsg. v. A. Einstein. Lief. 1. 634.
Rigué, R. de, Le disciple de Massenet 503 u. 634.
Roch, P. Metodo moderno per Chitarra 251.
Röckel, R., s. Drömann, Ch. 184.
Röckl, S., Mitarbeiter, s. Engel, E. W. 628.
Roethlisberger, E. Le Clavecin dans l'oeuvre de J.-S. Bach 503.
Roger, K. G., Peter Cornelius als Liederkomponist. Diss. Wien 1921 640.
Roland-Holst, H., Jean-Jaques Rousseau. Ein Bild seines Lebens und seiner Werke 251.
Rolland, R. Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit. Berechtigte Übersetzung v. L. Andro 313, *dass. 634.
— Nachwort, s. Stendhal 317.
— Beethoven. Traduz. italiana con introduz. e note di G. Zampieri 377.
— A musical tour trough the land of the past. Trad. by B. Miall 429 u. 634.
Roller, A. Die Bildnisse von Gustav Mahler 503.
Rorke, J. D. M. A musical pilgrim's progress. Pref. by E. Walker 429.
Rosenfeld, P. Musical Portraits: Interpretations of twenty modern composers 435 u. 503.
— -Römer, E., Johann Schenk als Opernkomponist. Diss. Wien 1921 640.
Rossini, G. Pagine segrete 634.
Roth, H. Die Hauptwerke Glucks; Beethowens Fidelio. Beide in: Dichter und Bühne, 4. Reihe 627.
Rothwell, Übers., s. Saint-Saëns, C. 634.
Rovira, E. Il concorso nazionale di liuteria, Roma 1916—1920 377.
Rubardt, P. F. H., Vincent Lübeck, sein Leben und seine Werke, nebst Nachrichten über seine Familie und Beiträgen zur Geschichte der Kirchenmusik in Stade und Hamburg im 17. und 18. Jahrh. Diss. Leipzig 1921 507.
Rubertis, V. de, Armonia complementare 503.
Rudder, M. de, César Franck 369.
Ruiz, D. La musicalità di Eschilo e l'enigma artistico del Prometeo incatenato 186.
Rundschau, Kirchenmusikalische. Aufsätze, Besprechungen, Ankündigungen aus dem Gebiete der Kirchenmusik und Liturgie. Schriftl. K. Weinmann. Jg. 1, 1922, Nr. 1 502.
Russo, E. La Tonografia o Stenografia musicale per tutti. S.-A. 571.
— La Tonografia o Stenografia musicale per tutti. Sistema razionale di scrittura concretato in soli 24 lezioni 571.
— L., Metastasio 252.
*Rutz, O. und K. Typenstimmbildung 306.
— O. Sprache, Gesang und Körperhaltung. Handbuch zur Typenlehre Rutz. 2. veränd. Aufl. 503.

S

Sabine, W. C. Collected papers on acoustics 503.
*Sachs, C. Staatl. Musikinstrumenten-Sammlung [zu Berlin]. Kleiner Führer. Amtliche Ausg. 252.
*— Handbuch der Musikinstrumente (Kleine Handbücher der Musikgesch. 12) 313.
Saint-Saëns, C. Préface, s. Gauche E. 248.
— Outspoken Essays on music. Trad. by F. Rothwell 634.
Salazar, A. Andromeda — saggi di critica musicale 503.
Salten, F., Vorwort, s. Schwarz, H. 635.
Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, Bd. 1, s. Abhandlungen zur vergl. Musikwiss. . . . 497.
Sammlung Göschen.
*Nr. 576. O. Noë und H. J. Moser, Technik der deutschen Gesangskunst. 2. Heft 632.
*Sandberger, A. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte 314.
Sandvik, O. M., u. andere, Norges Musikhistorie. 2 Bde. 503.
Sang- und Klang-Almanach 1922. Hrsg. v. Leop. Schmidt (mit Beiträgen von J. Korngold, H. H. Wetzler, P. Graener, E. Orlik, W. Altmann, M. Mayer-Mahr, B. Seidler-Winkler. S. Pisling, H. Grünfeld, E. Lendvai, L. Schmidt) 252.
Saß, J. Die musikalischen Einrichtungen in den drei evangelischen Haupt- und Pfarrkirchen der Stadt Breslau seit der Reformation. Diss. Breslau 1921 640.
Schäfke, R. Ed. Hanslick und die Musikästhetik. Diss. Göttingen 1921 640.
Schär, O. Die Erreichung der richtigen Gesangsstimme zugleich als mächtigster Factor moderner Verjüngungskur. Ein Beitrag zur Heilung kranker und verbildeter Stimmen. In Verbindung mit A. Barviso . . . 316.
*Scharlitt, B., Chopin 377.
Scharwenka, X. Methodik des Klavierspiels. Systematische Darstellung der technischen und ästhetischen Erfordernisse für einen rationellen Lehrgang unter Mitwirkung von A. Spanuth verf. 4.—6. Aufl. (Handbücher der Musiklehre Bd. 3) 316.

Scheidemantel, K. Gesangsbildung. 2. u. 3. Aufl. 316.
Schenker, H. Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht ... Heft II 634.
Scherber, F., Vorwort, s. Goldmark, K. 629.
Schering, A., Hrsg. s. Bach-Jahrbuch. 17. Jg. (1920) 184 u. *568.
*— Hrsg., s. Bach-Jahrbuch. 16. Jg. (1919) 370.
[Scheyt, K.] Reformation, Lob vnnd satzung der Edlen vnd lieblichen Kunst der Musica Wie sie in der Singergesellschafft alhie zu Wormbs gehalten werden ... 1561. (1921) 634.
*Schiegg, A. Allgemeine Schule der Stimmerziehung 306.
Schlaffenberg, J. Das Wiener Lied am Ende des 18. Jahrh. Diss. Wien 1914. 507.
Schlosser, J. Unsere Musikinstrumente. Eine Einführung in ihre Geschichte 571, *dass. 635.
— Kleiner Führer durch die Sammlung alter Musikinstrumente [Wien] 635.
Schmid, O., Carl Gottlieb — Karl Eduard und Richard Hering. Drei Generationen sächsischer Musiker. S.-A. 635.
*— C. W. v. Weber und seine Opern in Dresden 635.
— -Kayser, H. Der Kunstgesang auf Grundlage der deutschen Sprache 435.
Schmidt, J. G. Haupttexte der gregorianischen Autoren betreffs Rhythmus, Kontext, Original und Übersetzung 186.
— Leopold, s. Sang und Klang-Almanach 252.
— Meister der Tonkunst im 19. Jahrh. Biographische Skizzen (M. Hesses Handbücher Bd. 63) 316.
— s. Beethoven-Briefe 497.
— Musikleben der Gegenwart (M. Hesses Handbücher Bd. 66) 503 u. 635.
Schnapp, F. Die persönlichen Beziehungen Rob. Schumanns zu H. C. Andersen, R. Reinick und F. Hebbel. Diss. Münster i. W. 1922 640.
Schneider, L. La Musique 635.
*— M. Der deutsche Kantor. Schlesisches Archiv für evangel. Kirchenmusik, hrsg. v. F. Lubrich sen. H. 1 316.
*Schnerich, A. Geschichte der Musik in Wien und Nieder-Österreich 57.
— Joseph Haydn und seine Sendung. Mit 58 Illustr., Notenbeispielen, den Verzeichnissen der Werke H.s, der bildlichen Darstellungen und der einschlägigen Literatur 435 *dass. 503.
*Schnerich, A. Wiens Kirchen und Kapellen in kunst- und kulturgeschichtlicher Darstellung 635.
Schnorr von Carolsfeld, E. Musikalische Akustik 57.
Schökel, H. Die Instrumentalwerke von Joh. Christian Bach. Diss. München 1921/22 507.
Scholes, P. A. The beginners guide to harmony, based upon ear-training 505.
Schramm, W. Musikerziehung. Denkschrift über die Reform der musikalischen Volksbildung 186.
Schröder, H., und Thienemann, A. Instrumentationslehre. Selbstunterrichtsbriefe. Methode Rustin. 5. Aufl. 1. Brief 378.
Schubert, F. L. Die Violine. 5. Aufl., vollst. umgearb. und mit einem Literatur-Anhang vers. v. R. Hofmann 635.
*Schur, G. Erinnerungen an Hugo Wolf. Nebst H. Wolfs Briefen an G. Schur, hrsg. v. H. Werner. (Deutsche Musikbücherei, Bd. 34.) 505.
*Schurig, A., s. Mozart, Leopold 312.
Schurzmann, K. Wie erkenne ich ich die musikalische Begabung meines Kindes? 635.
Schwabe, J., Übers., s. Jaques-Dalcroze, E. 433.
*Schwake, G., Fritz Volbachs Werke. Dem Meister zum 60. Geburtstage 316.
Schwarz, H., Ignaz Brüll und sein Freundeskreis. Erinnerungen an Brüll, Goldmark und Brahms, mit einem Vorwort von F. Salten 635.
Schwebsch, E., Anton Bruckner. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Entwicklungen in der Musik 316.
Schweisheimer, W., Beethovens Leiden. Ihr Einfluß auf sein Leben und Schaffen 316, *dass. 635.
Schweitzer, A., J. S. Bach. Vorrede von Ch. M. Widor. 4. u. 5. Aufl. 506.
Schwers, P., s. Storck, K. 506.
Seashore. The psychology of musical talent 430.
Seelig, E., Übers., s. Calvocoressi 247 u. 308, *dass. 499.
Segnitz, E., Max Reger. Abriß seines Lebens und Analyse seiner Werke 316.
Seidel, A., Grundriß der Ästhetik. Teil 2: Kunsttheorie und Kunstkritik 316.
Seidler-Winkler, B., s. Sang und Klang-Almanach 252.
Selden-Goth, G., Ferruccio Busoni. Der Versuch eines Porträts 506.
Séré, O. Musiciens français d'aujourd'hui. Notices biographiques etc. 186 u. 316.
Setaccioli, G. Il contenuto musicale del Gianni Schicchi di G. Puccini 378.
Shanty Book. Part I. Saylor Shanties. Ed. by R. R. Terry 430.
Sharp, C. J. ed. The Country Dance Book: Part VI. Fifty-two Country Dances (1650—1728). II. — Country Dance Tunes. Sets X and XI 636.
— and Campbell, O. D. English folk-songs from the Southern Appalachians; comprising 122 songs and ballads and 323 tunes ... With an introduction and notes 428.
Sibley, Ch. Steps in harmony, with copious explanatory examples and graded test exercises 430.
Sievers, A., Mitarb., s. Iversen, A. 185.
Sigl, M. Die Kirchenmusik in ihren Grundfragen. Grundsätzliche Gedanken zur Kirchenmusik als Ästhetik und Kritik 636.
Simonard, M. La voix travaillée suivant les loix de la physique et de la physiologie 636.
Singer, A. Leben und Werke des Augsburger Domkapellmeisters Bernhard Klingenstein. Diss. München 1921 640.
Sirola, B. Das istrische Volkslied. Diss. Wien 1921 640.
Sitte, H., Bachs „Chromatische", eingeleitet und erklärt 317, *dass. 571.
Skarzynsky, A. v., Die Klaviersonaten der deutschen Romantiker. Diss. Wien 1914. 508.
Slezak, L., Meine sämtlichen Werke 317 u. 636.
*Smekal, R. Nachwort, s. Lyser, J. P. 572.
Smijers, A. A., Karl Luython als Motettenkomponist. Diss. Wien 1917. 508.
Smith, Ch. T. The School of life. A theatre of education 317.
Solvay, E., Hrsg., s. Grétry, A. M. 369.
— L. Notice sur Gustave Huberti 369.
— Notice sur Jan Blockx 369.
— L'évolution théâtrale. Tome I: Drama et Comédie. — 2. La Musique 506 u. 636.
Sommer, H. Laute und Gitarre 636.
Sondheimer, R. Die Sinfonien Franz Becks. Diss. Basel 1921 640.
Songs from the hills of Vermont, sung by J. and M. Atwood and A. J. Knapp. Texts coll. and ed. by E. B. Sturgis. Tunes coll. and piano-accomp. arranged with historical notes by R. Hughes 430.

Songs and tales from the dark continent, recorded from the singings of C. Kamba Simango, Ndau Tribe, Portuguese East Afrika, and Madikane Cele, Zulu Tribe, Zululand, South Africa 429.
Sonneck, O. G. Th. „The Star Spangled Banner" (revised and and enlarged from the „Report" on the above and other airs, issued in 1909) 430.
— Miscellaneous studies in the history of music 430.
— Early opera in America 430.
— Suum cuique. Essays in music 430.
— Catalog of first editions of Edward Mac Dowell (1861—1908) 430.
— and Whittlesey, W. R. Catalog of first editions of St. C. Foster (1826—1864) 430.
Spadoni, G. Il Maestro Emilio Cellini 636.
Spanuth, A., s. Scharwenka, X. 316.
*Specht, R., Richard Strauß und sein Werk. Bd. 1. Der Künstler und sein Weg. Der Instrumentalkomponist. Bd. 2. Der Vokalkomponist. Der Dramatiker 378.
— Einführung, s. Beethoven, Fidelio 569.
— Einführung, s. Verdi, G., Ein Maskenball 572.
— Übers., s. Verdi, G., Der Troubadour 572.
— Einführung, s. Wagner, R., Der Fliegende Holländer. Lohengrin 572.
— Wilhelm Furtwängler 636.
Spemann, F. Die Seele des Musikers. Zur Philosophie der Musikgeschichte 186 u. 636.
Spitta, Ph., Joh. Seb. Bach. 3. Aufl. [Anastat. Neudruck] 2 Bde 57.
Sprúngli, Th. A. Das deutsche Volkslied. Kurze Darstellung (Tongers Musikbücherei 16) 317.
Stahl, W., s. Volkstänze 252 u. 380.
Stanley, A. A. Catalog of the Stearns Collection of musical instruments 430.
Stapper, R. Grundriß der Liturgik. Zum Gebrauch bei Vorlesungen und zum Selbstunterricht. 3. u. 4. verb. Aufl. 506.
Stefan, P., Anna Bahr-Mildenburg 636.
*— Neue Musik und Wien 636.
Stellfeldt, J. A. Het koninklijk Vlaamsch Conservatorium in 1919 369.
Stendhal [H. Beyle]. Briefe über den berühmten Komponisten Joseph Haydn. Übers. v. L. Andro. Nachwort v. R. Rolland, übers. v. O. Grautoff 317.
Stoeving, P. Von der Violine. 3. Aufl. 186.
— Die Kunst der Bogenführung (The art of violin-bowing), ein praktisch-theoretisches Handbuch für Lernende, zugleich auch für den Lehrer zur Erleichterung des Unterrichts. Ins Deutsche übertr. v. J. Bernhoff 435.
— Die Meisterschaft über den Geigenbogen. Die kunstgerechte Anwendung des Bogens und die Feinheiten der Bogenführung. Deutsche Übersetzung des Original-Werkes: The Mastery of the bow and bowing subtleties von H. Bernhoff 571.
Storck, K. Die Musik der Gegenwart. 2. Aufl. (Neu durchges. u. erg. Sonder-Ausg. v. „Geschichte der Musik". 4. Aufl. Buch 12) 317.
— Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen. 24. bis 25. verm. Aufl., hrsg. v. P. Schwers 506.
— s. Beethoven, Briefe 627.
Strelitzer, H., Meyerbeers deutsche Jugend-Opern. Diss. Münster i. W. 1922 640.
Striffling. Musique et musiciens de France 57.
Strobel, H., J. W. Häßler. Diss. München 1921/22. 508.
Stuckenschmidt, H. H. Neue Musik 435.
Studer, O. Die neue klavierpädagogische Lehre. Vortrag 637.
Studien zur Musikwissenschaft. 8. Bd. 317.
Stümcke, H., s. Tschaikowsky, P. J. 435.
Stumpf, C. Über die Tonlage der Konsonanten und die für das Sprachverständnis entscheidende Gegend des Tonreiches 186.
— s. Abhandlungen zur vergleichenden Musikwissenschaft 497.
Suarès, A. Vues sur Beethoven (suite) 637.
Suhr, W. Der künstlerische Tanz. (Die Musik, Bd. 47/48) 637.

T

Terry, Ch. S. Bach's chorals part 3: The hymns and hymn melodies of the organ work 430.
— R. R. Preface, s. Anderton, H. O. 428.
— Hrsg., s. Shanty book 430.
— Mediaeval Music 430.
*Tessmer, H., Anton Bruckner. Eine Monographie. (Deutsche Musikbücherei, Bd. 33) 506.
Teton Sioux music. By F. Densmore 430.
Tetrazzini-Banelli, L. My life of song 430 u. 497.
Teuschert, R. Die Ouvertüren Mozarts. Diss. Wien 1921 640.
Thayer, A. W. The Life of Ludwig van Beethoven. Corrected, revised, and edited by H. E. Krehbiel. 3 Bde 430.
Thienemann, A., Gesangskunst. Selbstunterrichtsbriefe. Methode Rustin. 1. Brief. 57 u. 317.
— Die Kunst des Dirigierens. 3. Aufl. Ebenso 1. Brief. 186 u. 380.
— und Schröder, H. Instrumentationslehre. Ebenso, 5. Aufl. 1. Brief 378.
— Partiturspiel. Ebenso 4. Aufl. 1. Brief 380.
Thierfelder, H. Vorgeschichte und Entwicklung des deutschen Männergesangs. Diss. Halle 1921 640.
Thorpe, N. H. Songs of the Cowboys. With an introduction by A. C. Henderson 430.
Tinel, P.-E., Franciscus d'Edgar Tinel. Analyse thématique 369.
Toch, E. Beiträge zur Stilkunde der Melodie. Diss. Heidelberg 1921. 508.
Torbé, J. Die weltliche Solokantate in Wien um die Wende des 17. und 18. Jahrh. Diss. Wien 1920. 508.
Torri, L. La costruzione ed i costruttori degli strumenti ad arco 317.
Toscanelli, A. Il liuto con un cenno su le intavolature 637.
Traber-Amiel, A. Der Tanz als Weg zur neuen Kultur 317.
Trost, A., s. Beethoven-Buch, Ein Wiener 184 u. *569.
— s. Kalender, Alt-Wiener 502.
Tschaikowsky, P. J. Erinnerungen eines Musikers. In deutscher Übertragung und in Auswahl mit einer Einleitung hrsg. v. H. Stümcke. Neue durchges. u. verm. Aufl. 435.
Turner, W. J. Music and life 430.

U

Um Haydn und Mozart. Novellen von E. T. A. Hoffmann, W. H. Riehl u. a. 186.
Unger, H., s. Reger, M. 313.
— Das Volk und seine Musik 435.
*— M., s. Beethoven 372.
— Musiktheoretische Laienfibel 637.
*Universitätsbund Göttingen, Mitteilungen. 3. Jg. 1. Heft 380.
Unterseiner, A. A short history of music 638.

V

*Valentin, E. Theater und Musik am Fürstlich Leiningischen Hofe. Dürkheim 1780—1792. Amorbach 1803—1814 381.
Valetta, J., Chopin, la vita, le opere 506.

Vanbianchi, C., und Marangoni, G. „La Scala". Studie e ricerche. Note storiche e statistiche (1906—1920) 433.
Varviso, A., s. Schär, O. 316.
Vassenhove, L. van, Übers., s. Wagner, Rich. 435 u. 633.
Vatielli, F., Rossini a Bologna. Cinquant'anni di vita musicale a Bologna 252.
Verdi, G. Ein Maskenball ... Mit einer Einführung von R. Specht 572.
— Der Troubadour. Textbuch. Neuübertragung von R. Specht 572.
*Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn, hrsg. v. L. Schiedermair. I. Beethoven über eine Gesamtausgabe seiner Werke. Nachbildung eines unbekannten Schriftstücks aus dem Beethovenhaus, mit Erläut. v. M. Unger 372.
— des Fürstl. Instituts für musikwiss. Forschung zu Bückeburg. 2. Reihe: Tafelwerke. J. Wolf, Musikalische Schrifttafeln. 1. u. 2. Heft 435, *dass. 509.
Verzeichnis, Kurzes, der Tabulatur-Drucke in der Bibliothek Dr. Werner Wolffheim für Martin Breslauer zum 16. Dez. 1921 zusammengestellt 317.
Vetter, W. Die Arie bei Gluck. Diss. Leipzig 1921. 508.
Vierteljahrshefte des Bühnenvolksbundes. Jg. 1, H. 3/4 [Pfitzner gewidmet] 251.
Vita musicale, La, dell'Italia d'oggi. Atti del 1mo Congresso Italiano di Musica a Torino (11.—16. ottobre 1921) 435.
Vogel, E., s. Niederheitmann 632.
*Volbach, F. Die Klaviersonaten Beethovens. Ein Buch für Jedermann 435.
Volkmann, H., Robert Volkmann. (Musiker-Biographien, Bd. 33) 638.
Volkstänze, Niederdeutsche. Gesammelt, bearb. und ... hrsg. v. W. Stahl 252 u. 380.
Vonhof, C. Grundriß der Musikgeschichte. Volkstümlich dargestellt. Mit einer Zeittafel der Musikgeschichte 506.
Vuillermoz, E., Boris Godounow de Moussorgski 638.
— Operettes. S.-A. 638.

W

Wagner, K., s. Beethoven-Buch, Ein Wiener 184 u. *569.
— R., an M. und O. Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe, hrsg. v. J. Kapp 186.
— Œuvres en prose. Trad. par J. G. Prod'homme et L. van Vassenhove. Tome X (Auber, Beethoven, L'Opéra) 435 u. 633.
Wagner, R. Der Fliegende Holländer. Mit einer Einführung und Thementafel von R. Specht 572.
— Lohengrin. Mit einer Einführung und Thementafel von R. Specht 572.
— Rud. Der Berliner Notenpapyrus nebst Untersuchungen zur rhythmischen Notierung und Theorie. Diss. München 1920. 641.
*(Wahl, G.) Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs. Ausstellung anläßlich des 9. deutschen Bachfestes zu Hamburg, 3.—7. Juni 1921 in Gemeinschaft ... veranstaltet von der Hamburger Staats- und Universitäts-Bibliothek 381.
Wahlstedt, K., s. Iversen-Sievers 185.
Walbrook, H. M., Gilbert and Sullivan opera. A history and a comment. With a foreword by H. Wood 435.
Waldstein, W., Richard Wagner. Eine kulturhistorische Studie über die Entwicklung der künstlerischen Reformpläne in der entscheidenden Epoche zwischen „Lohengrin" und der „Ring"-Dichtung 435.
Walker, E., Preface, s. Rorke, J. D. M. 429.
Walters, R. The Bethlehem Bach Choir. An historical and interpretative sketch 430.
Waltershausen, H. W. v., Richard Wagner. In: Dichter und Bühne, 4. Reihe 628.
Wandrey, C., Hans Pfitzner. Seine geistige Persönlichkeit und das Ende der Romantik 572.
Wassermann, A. Die weltlichen Werke Jakob Regnarts. Diss. Wien 1919. 508.
Weber, M. Beiträge zu einer Geschichte der Kantoreigesellschaft Mügeln. (Zum 300jähr. Bestehen) 186.
— Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. Mit einer Einleitung v. Th. Kroyer 317, *dass. 638.
Wegelin, O. Micah Hawkins and the Saw Mill. A sketch of the first successful American opera and its author 430.
Wehrhan, K. Das niederdeutsche Volkslied „vom Herrn Pastor siene Koh" nach seiner Entwicklung, Verbreitung, Form und Singweise 639.
Weidel, K., Rich. Wagners Musikdramen. Eine Darstellung ihres Gedankengehaltes 317.
Weingartner, F. Eine Künstlerfahrt nach Südamerika. Tagebuch Juni—November 1920 186.
Weinmann, K., s. Rundschau, Kirchenmusikalische 502.
Weiße, H. Der instrumentale Kunstwalzer auf historischer Basis. Diss. Wien 1919. 508.
Weißmann, A., Giacomo Puccini 506, *dass. 639.
— Die Musik in der Weltkrise 506.
Weitzel, W. Führer durch die katholische Kirchenmusik der Gegenwart 435.
*Wellesz, E., Arnold Schönberg 636.
— Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien 639.
Wendel, B., Introduction, s. Cowboy songs 428.
Wenstenberg, H., Joseph Guarnerius del Gesù Cremona 1687 bis 1745. Abbildungen und Beschreibungen seiner Instrumente aus seinen drei Perioden 435.
Wenz, J., Franz Liszt als Lyriker. Diss. Frankfurt a./M. 1921 641.
*Werner, H. Hugo Wolfs Briefe an G. Schur hrsg., s. Schur, G. 505.
*— Der H. Wolf-Verein in Wien. Sein Verhältnis zu dem Meister, sein Kampf für dessen Kunst und seine Gesamttätigkeit. (Deutsche Musikbücherei, Bd. 35) 505.
Westen, W. von zur, Musiktitel aus vier Jahrhunderten. Festschrift zum 75jähr. Bestehen der Firma C. G. Röder 186.
Westerby, H. The history of Pianoforte-music, past and present 430.
Westerveldt, L. The Jenny Lind medals and tokens 317.
Wetzler, H. H., s. Sang und Klang-Almanach 252.
Whittlesey, W. R., und Sonneck, O. G. Catalog of first editions of St. C. Foster (1826—1864) 430.
Wickenhagen, E. Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte. 15. Aufl. 317.
*Widmann, B., Johann Nucius, Abt von Himmelwitz. Ein Altmeister der klassischen Polyphonie. S.-A. 572.
— J. V., Joh. Brahms in Erinnerungen. 4. Aufl. 252, *dass. 639.
Widor, Ch. M., Vorrede. s. Schweitzer, A. 506.
Wiehe, H. Om islandsk Tonekunst og Musikliv 506.
Wiers-Jensen, H. Billeder fra Bergens aeldste teaterhistorie 506.
Wilmshurst, W. L. Parsifal. A study of Wagners music drama 573 u. 639.
Wilson, M. Orchestral training 639.
Winkler, J. Die Technik des Geigenspiels 506.

Withorne, E. Instruments of the modern symphony orchestra 430.
*Wöß, J. v., Die Modulation. Ein Lehrbuch 573.
Wolf, Joh. Musikalische Schrifttafeln. Für den Unterricht in der Notationskunde hrsg. 1. u. 2. Heft. (Veröffentlichungen des Fürstl. Instituts für musikwiss. Forschung zu Bückeburg. 2. Reihe: Tafelwerke) 435, *dass. 509, dass. 3. u. 4. Heft 639.
Wollong, E., s. Musikfest, Historisches 310.
— Deutsche Musikabende. Die Idee des Einheitsprogramms ausgeführt in historischen Kammerkonzerten, Kirchenkonzerten, Choraufführungen und anderen Veranstaltungen. Ein Beitrag zur Kunsterziehung 317.
Wolter, P. Harmonielehre. Selbst-Unterrichts-Briefe. Methode Rustin. 6. Aufl. 1. Lief. 317.
Wolzogen, H. von, s. Hoffmann, E. T. A. 374 u. *570.
— E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher. (Die Musik, Bd. 13/14) 639.
Wood, H. Vorwort, s. Walbrook, H. M. 435.
Wortmann, T., Ph. Fr. Le Sage de Richée und sein Cabinet der Lauten. Diss. Wien 1919. 508.
Wüllner, L., s. Armin, G. 56.
Würz, R., s. Reger, M. 313.
Wuthmann, L. Beispiele, Aufgaben und Anmerkungen zu F. Draeseke's „Der gebundene Stil", Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge 317.
Wyman, L., s. Kentucky mountain songs 429.
— s. Lonesome tunes 429.
Wymetal, W., Marie Jeritza 639.

Y

Yont, R. The status and value of music in education 429.

Z

Zademack, F. Die Meistersinger von Nürnberg. Rich. Wagners Dichtung und ihre Quellen 317, *dass. 631.
Zador-Zucker. Über Wesen und Form der sinfonischen Dichtung. — Beiträge zu ihrer Entwicklungsgeschichte von Liszt bis Strauß. Diss. Münster i. W. 1922 641.
Zampieri, G., Übers., s. Rolland, R. 377.
Zopf, H. Der angehende Dirigent. 3. Aufl., bearb. v. C. Kipke 639.
Zoref, F. Wesen und Entwicklung des musikalischen Erinnerungsgedankens in der deutschen romantischen Oper. Diss. Wien 1919. 508.
Zuschneid, K. Lehrgang des Klavierspiels für Erwachsene, zugleich Allgemeine Musiklehre. 1. Teil 317.
Zuth, J., Molitor als Lautenkomponist. Diss. Wien 1919. 508.

Neuausgaben alter Musikwerke

(Die mit * bezeichneten wurden besprochen)

A

Albert, H., s. Visée, R. de 189.
Albicastro, H., s. Violinspiel 189.
Anna Amalia, Herzogin zu Sachsen-Weimar. Goethe: Erwin und Elmire. Ein Schauspiel mit Gesang (Komp. 1776). Bearb. und zum ersten Mal hrsg. v. M. Friedländer 252, *dass. 436.
*Ansion, M., s. Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXVII, 2. Bd. 54 187.
Arie antiche, 30, della Scuola Napoletana ad una voce con accomp. di Pianof., pubbl. do M. Zanon 641.
Arne, T. A. Suite per Clavicembalo, rived. e trascr. per pianof. da E. Gubitosi 641.
Azzoni, G., s. Pergolesi-Leo 318.

B

Bach, C. Ph. E. Lieder und Gesänge Singel. u. hrsg. v. O. Vrieslander. (Musikal. Stundenbücher) 508.
Bach, J. S. Kreuzstab-Kantate. Faksimile-Druck des vollständigen Autographs 438.
— 24 geistliche Lieder für 1 Singst. Ausgew. und nach des Komponisten beziffertem Baß mit Klavier- oder Harmonium-Begleitung versehen von J. Zahn. 7. Aufl. 438.
— 6 Sonaten und 6 Suiten für Violine und Violoncello solo. Hrsg. u. eingeleitet v. E. Kurth. (Musikal. Stundenbücher) 438.
Bach, J. S. Orgelwerke, hrsg. v. P. Homeyer u. W. Eckardt. Bd. 4. 45 Choralvorspiele. Bd. 5. Orgelwerke manualiter. 508.
— Konzert in d moll f. Violine, Ob. (oder f. 2 Viol.) und Streichorchester. Aus der Fassung f. 2 Klaviere und Streichorch. (c moll) zurückübertragen v. M. Schneider. Ausg. m. Pianof.-Begl. 508.
— Klavierwerke. Busoni-Ausgabe Bd. 16. (Variationswerke) 508.
— Klavierwerke Bd. XXIV. Neue Ausg. v. F. Busoni, E. Petri und B. Mugellini. Suiten und Sonaten (Mugellini) 508.
— Werke. Bachs Choralspiel. 22 Orgelchoräle J. S. Bachs aus Lüneburger bis Weimarer Zeit, hrsg. v. H. Luedtke. (Veröffentl. der Neuen Bachgesellschaft, Jg. XXII, H. 1) 641.
*Baltzar, Th. 2 Préludes und Allemande. Nr. 2 in: Deutsche Meisterwerke für Violine allein, hrsg. v. K. Gerhartz 508.
Barison, C., s. Stradella, A. 382.
Bazelaire, P., s. Duport, J.-P. 641.
Beckmann, G., s. Violinspiel, Das, in Deutschland 189 u. *574.
Beethoven, L. van, Sonate Adur, op. 101. Erläuterungsausg. v. H. Schenker 187.
— Sonate op. 27, Nr. 2 in cis moll. Faksimile des Originalmanuskripts ... samt 3 Skizzenblättern ... v. H. Schenker. (Musikal. Seltenheiten Bd. I) 438.
Beethoven, L. van, Klaviersonate c moll, op. 111. Faksimile-Druck des vollständigen Autographs 439.
Benvenuti, G. 35 Arie di vari autori del sec. XVII ad una voce con accomp. di pianoforte 641.
Bertoni, F. G. Quartetto no. 1. hrsg. v. A. Toni 508.
*Biber, F. Passacaglia g moll. Nr. 1 in: Deutsche Meisterwerke für Violine allein, hrsg. v. K. Gerhartz 508.
Bleyer, N., s. Violinspiel 189 u. *574.
Blow, J., s. Contemporaries 252.
*Boccherini, L. La musica notturna di Madrid. Quintettino per 2 V., Viola e 2 Vc. Hrsg. v. W. Upmeyer 187.
— Sei Quartetti per Archi, op. 6; ediz. rived. e riordinata da E. Polo 641.
Boeddeker, Ph. F., s. Violinspiel 189 u. *574.
*Bopp, A., s. Liederbuch aus Schwaben 439.
Bosquet, E., s. Rossi, Abbate R. de 641.
Brahms, J. Drei Lieder („Mainacht", „Sapphische Ode", „Nachtwandler"). Nach der Handschrift aus eigenem Besitz faksimiliert hrsg. v. M. Kalbeck. (Musikal. Seltenheiten Bd. III) 439.

Bruyn, M. E. de, ſ. Marais, M. 641.
Buſoni, F., ſ. Bach, J. S., Klavierwerke 508.
Buxtehude, D. 3 Choralvorſpiele. Toccata. Fuga. In: P. Gerhardt und M. Reger, Album nordiſcher Komponiſten für Orgel 508.
Byrd, W. Evening Service in 5 parts, ed. by E. H. Fellowes In: Tudor Church Music 382.

C

Cantate spirituali, Antiche. (Monteverdi, Cavalli, Luigi Roſſi, Mazzocchi, Cifra, Cariſſimi). Hrsg. v. F. Vatielli 252.
Cariſſimi, G., ſ. Cantate spirituali 252.
Carulli, F. Gitarrenſchule, bearb. v. J. Zuth. 2.—4. Heft 508.
Cavalli, F., ſ. Cantate spirituali 252.
Cifra, A., ſ. Cantate spirituali 252.
Cima, G. P., ſ. Violinſpiel in Deutſchland 189 u. *574.
Cipollini, D., ſ. Paradiſi, P. D. 252.
Clark, J., ſ. Contemporaries 252.
Clavicembalisti Italiani. Composizioni scelte, rivedute, diteggiate ecc. da M. Vitali 641.
Contemporaries, The, of Purcell. Harpsichord pieces, ed. by J. A. Fuller-Maitland. 7 vols. (I, II: J. Blow; III, IV: W. Croft; V: J. Clark; VI, VII: verſchiedene Meiſter) 252.
Corelli, A. Concerto grosso Nr. 3 (c moll) für 2 Soloviolinen, Solocello, Streichorch. u. Pianof. bearb. v. A. Schering 508.
Coſte, N., ſ. Viſée, R. de 189.
Courvoiſier, W., ſ. Schumann, Rob. 440.
Croft, W., ſ. Contemporaries 252.

D

Denkmäler der Tonkunſt in Öſterreich. *Jg. XXVII, 2. Bd. 54: Das Wiener Lied von 1778 bis 1791. Bearb. v. M. Anſion (Text) und J. Pollak-Schlaffenberg (Muſik) 187.
— Jg. XXVIII, 1, Bd. 55: J. E. Eberlin, Oratorium: Der blutſchwitzende Jeſus. Nebſt Anhang: Stücke aus anderen Oratorien. Bearb. v. R. Haas 252.
— Jg. XXVIII, 2, Bd. 56: Wiener Tanzmuſik in der zweiten Hälfte des 17. Jh. (J. H. Schmelzer, J. J. Hoffer, A. Poglietti). Bearb. v. P. Nettl 252.
Deutſch, O. E., ſ. Seltenheiten, Muſikaliſche.
— ſ. Schubert, F. 440.
Dowland, J. First Book of Airs 1587. Parte I, Nr. 1—10. Hrsg. v. E. H. Fellowes 382.
Duport, J.-P. Sonate en La mineur pour Violoncelle et Piano. Transcr. et harmonisée par P. Bazelaire 641.

E

Eberlin, J. E. Oratorium: Der blutſchwitzende Jeſus. Nebſt Anhang: Stücke aus anderen Oratorien. Denkm. d. Tonk. in Öſt. Jg. XXVIII, 1, Bd. 55. Bearb. v. R. Haas 252.
Eckardt, W., ſ. Bach, J. S., Orgelwerke 508.
Erbe, K., ſ. Pachelbel, J. 509.

F

Fellowes, E. H., ſ. Dowland, J. 382.
— ſ. Gibbons, O. 382.
— ſ. Byrd, W. 382.
Fiſcher, J., ſ. Violinſpiel 189 u. *574.
— O., ſ. Quantz, J. J. 318.
Forqueray, A. Pièce de viole, 1re suite. Transcrites pour violoncelle par E. Kasler et J. G. Prod'homme 574.
Friedländer, M., ſ. Anna Amalia, Herzogin 252 u. *436.
Fuller-Maitland, J. A., ſ. Contemporaries 252.

G

Gerhardt, P., und Reger, M. Album nordiſcher Komponiſten für Orgel. [Darin: Nr. 36—38: D. Buxtehude, Drei Choralvorſpiele, Nr. 45 u. 46: Toccata, Fuga] 508.
*Gerhartz, K., ſ. Meiſterwerke, Deutſche 508.
Gibbons, O. Anthem „O God the king of glory", ed. by E. H. Fellowes. (In: Tudor Church Music) 382.
Grovler, G., ſ. Pièces de Clavessin 189.
Gubitoſi, E., ſ. Arne, T. A. 641.

H

Haas, R., ſ. Eberlin, J. E. 252.
Harms, G., Bemerkungen zur kultiſchen Muſik. Beiheft zu: B. Lübeck, Muſikaliſche Werke 252 u. 373.
Haſſe, J. A. Euriſteo. Oper. Ouvertüre, für den prakt. Gebrauch bearb. v. A. Schering. Stimmen 508.
Haydn, J. Zwölf ſchottiſche Volkslieder für 1 Singſt. mit Pianof., Viol. und Violoncell. Muſikaliſche Bearbeitung von E. Mandyczewski. (Muſikal. Seltenheiten Bd. II) 439.
Hoffer, J. J., ſ. Tanzmuſik, Wiener 252.
Homeyer, P., ſ. Bach, J. S., Orgelwerke 508.

J

Jahnn, H. H. Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges. Beiheft zu: B. Lübeck, Muſikaliſche Werke 252 u. 373.
Josquin de Près, Werken. Uitgegeven door A. Smijers. 1. Aflevering: Klaagliederen op den dood van Josquin 382.

K

Kalbeck, M., ſ. Brahms, J. 439.
Kasler, E., ſ. Forqueray, A. 574.
Klengel, P., ſ. Tartini, G. 189.
Kurth, E., ſ. Bach, J. S., 6 Sonaten 438.

L

Leo, L. Arietta. (Ediz. critico-istruttive p. pianof., edd. G. Azzoni) 318.
*Liederbuch aus Schwaben, Ein. Bearb. v. A. Bopp 439.
Lübeck, V. Muſikaliſche Werke. (Geſamtausg.: 6 Präludien und Fugen, 2 Choralbearbeitungen, 1 Klaviersuite, 3 Kantaten). Dazu ein Beiheft, ſ. G. Harms; H. H. Jahnn 252.
Luedtke, H., ſ. Bach, J. S. Werke 641.

M

Mandyczewski, E., ſ. Haydn, J. 439.
Marais, M. Suite en La pour Violoncelle et Piano. Recueillie et annotée par M. E. de Bruyn 641.
Mayer, L. K., ſ. Weber, C. M. v. 440.
Mazzocchi, D., ſ. Cantate spirituali 252.
*Meiſterwerke, Deutſche, für Violine allein. Hrsg. v. K. Gerhartz. 1. F. Biber, Passacaglia g moll. 2. Th. Baltzar, 2 Préludes und Allemande. 3. J. P. v. Weſthoff, Suite A dur 508.
Molinari, B., ſ. Monteverdi, C. 641.
*Monte, Ph. de, Missa ad modulum Benedicta es sex vocum. In partituur gebracht door A. Smijers. Uitgave XXXVIII van de Vereeniging voor Nederl. Muziekgesch. 439.
Monteverdi, C., ſ. Cantate spirituali 252.
— Sonata sopra „Sancta Maria" per Canto ed Orchestra. Versione ritmica e strumentale di B. Molinari 641.
Mozart, W. A. Klavier-Trio E dur (K.-V. Nr. 542). Faksimile-Druck des vollſtändigen Autographs 440.
Mugellini, B., ſ. Bach, J. S., Klavierwerke 508.

N

Nachez, T., s. Vivaldi, A. 509.
Nettl, P., s. Tanzmusik, Wiener 252.

P

Pachelbel, J. Fuge in c moll für Orgel, bearb. v. K. Erbe 509.
Paradisi, P. D. Sonate per pianoforte. A cura di D. Cipollini 252.
Paulke, K., s. Roemhildt, J. Th. 382.
Pergolesi, G. B. Sonata in re maggiore. L. Leo, Arietta. (Ediz. critico-istruttive p. pianoforte, edd. G. Azzoni) 318.
Petri, E., s. Bach, J. S., Klavierwerke 508.
Pièces de Clavessin, Les plus belles, de l'Ecole française. Hrsg. v. G. Grovler. 2 Bde 189.
Poglietti, A., s. Tanzmusik, Wiener 252.
*Pollak-Schlaffenberg, J., s. Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXVII, 2. Bd 54 187.
*— s. Studien zur Musikwiss. H. V 187.
Polo, E., s. Bocherini, L. 641.
Portnoff, L., s. Weber, C. M. v. 189.
Prod'homme, J. G., s. Forqueray, A. 574.

Q

*Quantz, J. J. Ausgewählte Sonaten. VI Sonate per Flauto traverso con Cemb. und Sonata per 2 Flauti trav. con Basso. Revid. v. O. Fischer, Klavierst. v. O. Wittenbecher 318.

R

Rameau, J. Ph. Tänze aus „Zoroastre". Hrsg. u. eingel. v. H. W. v. Waltershausen. Klavierbearb. v. H. Roth. (Musikal. Stundenbücher) 509.
Ramsbotham, A., s. Tomkins, Th. 382.
Roemhildt, J. Th. Matthäus-Passion für Soli, Chor und Orchester. Bearb. v. K. Paulke 382.
Rossi, Lorenzo de, Sei Sonate per Cembalo, rived. trascr. e corr. da R. Tenaglia 509.
— Luigi, s. Cantate spirituali 252.
— Abbate R. de, Allegro de la Sonate I, Andante de la Sonate IV [per cembalo]. Recueillis et annotés par E. Bosquet 641.
Roth, H., s. Rameau, J. Ph. 509.

S

Scarlatti, A. Serenata a due voci, Venere e Amore, con flauto, violini e violoncello. Ms. de la Bibl. Roy. de Belgique: Catal. Fétis no 2528. Hrsg. v. Mad. A. Toussaint 509.
Schenker, H., s. Beethoven, Sonate A dur, op. 101 187.
— s. Beethoven, Sonate cis moll, op. 27, Nr. 2 438.
Schering, A., s. Corelli, A. 508.
— s. Hasse, J. A. 508.
Schmelzer, J. H., s. Tanzmusik, Wiener 252.
— s. Violinspiel 189 u. *574.
Schneider, M., s. Bach, J. S., Konzert in d moll 508.
Schuberts, F., Fünf erste Lieder („Der Erlaffee", „Widerschein", „Die Forelle", „Erlkönig", „Gretchen am Spinnrade"). In Faksimile hrsg. v. O. E. Deutsch. (Musikal. Seltenheiten Bd. IV) 440.
Schumann, Rob. Frauen-Liebe und Leben. Mit einem Vorwort v. W. Courvoisier. (Musikal. Stundenbücher) 440.
Seltenheiten, Musikalische. Wiener Liebhaberdrucke (Faksimile). Geleitet v. O. E. Deutsch.
Bd. I. L. v. Beethoven, Sonate op. 27, Nr. 2 in cis moll. Hrsg. v. H. Schenker 439.
II. J. Haydn, 12 schottische Volkslieder für 1 Singst. m. Pianof., Viol. u. Violoncello. Hrsg. v. E. Mandyczewski 439.
III. J. Brahms, 3 Lieder („Mainacht", „Sapphische Ode", „Nachtwandler"). Hrsg. v. M. Kalbeck 439.
IV. F. Schuberts 5 erste Lieder („Der Erlaffee", „Widerschein", „Die Forelle", „Erlkönig", „Gretchen am Spinnrad"). Hrsg. v. O. E. Deutsch 440.
Smijers, A., s. Josquin 382.
*— s. Monte, Ph. de 439.
Stanford, Ch. V. Interludes: Records and Reflections 506.
Stradella, A. Sonata in sol maggiore per violino con accomp. di pianoforte costruito sul basso originale da Cesare Barison 382.
*Studien zur Musikwissenschaft. H. 5: J. Pollak-Schlaffenberg, Die Wiener Liedermusik von 1778—1789 187.
Stundenbücher, Musikalische.
J. S. Bach, 6 Sonaten und 6 Suiten für Viol. und Violoncello solo. Hrsg. v. E. Kurth 438.
R. Schumann, Frauen-Liebe und Leben. Hrsg. v. W. Courvoisier 440.
C. M. v. Weber, Lieder zur Gitarre. Hrsg. v. L. K. Mayer 440.
C. P. E. Bach, Lieder und Gesänge. Hrsg. v. O. Vriesländer 508.
J. Ph. Rameau, Tänze aus „Zoroastre". Hrsg. v. H. W. v. Waltershausen. Klavierbearb. v. H. Roth 509.

T

Tallis, Th. Motet for 4 voices „Audivi vocem de coelo", ed. by R. R. Terry. In: Tudor Church Music 382.
Tanzmusik, Wiener, in der 2. Hälfte des 17. Jh.; J. H. Schmelzer, J. J. Hoffer, A. Poglietti. Nebst Anhang: A. Partita ex Vienna. B. Zwei deutsche Lieder von J. H. Schmelzer. Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXVIII, 2, Bd. 56. Bearb. v. P. Nettl 252.
Tartini, G. Grande Sonate op. 1, Nr. II f. V. u. Pfte. Hrsg. v. H. v. Steiner 189.
— Sonate c moll f. V. u. Pfte. op. 1, Nr. VIII, hrsg. v. P. Klengel 189.
Tenaglia, R., s. Rossi, L. de 509.
Terry, R. R., s. Tallis, Th. 382.
Tomkins, Th. Anthem „O pray for the peace of Jerusalem". ed. by A. Ramsbotham. In: Tudor Church Music 382.
Toni, A., s. Vivaldi, A. 252.
— s. Bertoni, F. G. 508
Toussaint, Mad. A., s. Scarlatti, A. 509.
Tudor Church Music. [O. Gibbons Anthem „O God the King of Glory". — W. Byrd: Evening Service in 5 parts. Beide hrsg. v. E. H. Fellowes. — Th. Tallis Motet for 4 voices „Audivi vocem de coelo", ed. by R. R. Terry. — Th. Tomkins: Anthem „O pray for the peace of Jerusalem", ed. by A. Ramsbotham] 382.

U

Uccellini, M., s. Violinspiel 189 u. *574.
*Upmeyer, W., s. Boccherini, L. 187.

V

Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft, Jg. XXII, H. 1: 22 Orgelchoräle J. S. Bachs aus Lüneburger bis Weimarer Zeit, hrsg. v. H. Luedtke 641.
Violinspiel, Das, in Deutschland vor 1700. 12 Sonaten für V. u. Kl. und eine Suite f. V. allein aus dem 17. Jh., hrsg. v. G. Beckmann. [Cima, Uccellini, Bleyer, Boeddeker, J. Fischer, Schmeltzer, J. J. Walther, Westhoff, Albicastro] 189, * dass. 574.
Visée, R. de, Lauten-Suite, aus d. Tabulatur übertr. v. M. Coste und f. d. Laute gesetzt v. H. Albert 189.
Vitali, M., s. Clavicembalisti 641.

Vivaldi, A. Concerti delle Stagioni, rid. per pianoforte a 4 mani di A. Toni 252.
— Concerto G dur (Nr. 3). Concerto B dur (Nr. 4). Für Violine, Streichorch. u. Orgel bearb. v. T. Nachez 509.
Vrieslander, O., s. Bach, C. Ph. E. 508.

W

Waltershausen, H. W. v., s. Rameau, J. Ph. 509.
Walther, J. J., s. Violinspiel 189 u. *574.
Weber, C. M. v., Six Sonates pour Violon et Piano, revues et doigtées par L. Portnoff 189.
— Lieder zur Gitarre. Ausgew., eingel. u. hrsg. v. L. K. Mayer. (Musikalische Stundenbücher) 440.
Westhoff, J. P. v., s. Violinspiel u. *574.
*— Suite A dur. Nr. 3 in: Deutsche Meisterwerke für Violine allein, hrsg. v. K. Gerhartz 508.
*Wittenbecher, O., s. Quantz, J. J. 318.

Z

Zahn, J., s. Bach, J. S., 24 geistl. Lieder 438.
Zanon, M., s. Arie antiche 641.
Zuth, J., s. Carulli, F. 508.

Referenten der „Bücherschau"

A

Aber, A., Mitarbeiter, s. Bareſel, A. 627.
Abert, H. (Lach) 248, (Leop. Mozart-Schurig) 312, (Heuß) 500.
— Goethe und die Musik 626.

B

Bleſſinger, K. (Harburger) 365.

E

Einſtein, A. (Bennemann) 56, (Schnerich) 57, (P. Lange) 249, (Martienßen) 250, (Sachs) 252, (Jahrbuch Peters 1920) 310, (Musik-Almanach f. d. Tſchechoſlowakiſche Republik) 313, (Almanach der „Deutſchen Musikbücherei") 369, (Golz) 372, (K. Haſſe) 373, (Mitteil. der M. Reger-Geſellſchaft 1) 376, (Ophüls) 376, (Univ.-Bund Göttingen, Mitteil. 3, 1) 380, (E. Valentin) 381, (G. Wahl) 381, (Calvocoreſſi), (Hiff), (E. Friedländer) 499, (Griepenkerl-Amelung), (Heinrichs) 500, (Leitzmann) 502, (Schur), (H. Werner) 505, (Teſſmer) 506, (J. Wolf) 509, (Beethovenbuch) 569, (Haſſelberg) 569, (E. T. A. Hoffmann — H. v. Wozogen, Kruſe) 570, (Jahrb. Peters 28, 1921) 570, (Sitte) 571, (Alt-Wiener Kalender) 626, (M. Fehr) 628, (Gräflinger) (Kobald) 629, (A. Lindner) 630, (Zademack) (Du Moulin-Eckart) 631, (A. Orel) 633, (Rolland deutſch) 634, (O. Schmid) 635, (J. V. Widmann) 639.

F

Fiſcher, Kurt (W. Möller), (Findeiſen) 433, (Breithaupt) (Kühn) 497.
Friedländer, M. (P. Kaufmann) 363.

G

Göhler, G. (Weißmann) 639.

K

Kahl, W. (Leichtentritt) 250, (Niemann) 570.
Kroll, E. (E. Th. A. Hoffmann-Iſtel) 432.

L

Lach, R. (Schnerich) 503.
Leitzmann, A. (La Mara) 249, (Scharlitt) 377, (Schweisheimer) 635.

M

Molnár, A. (Iſoz) 629.
Moſer, H. J. (G. Haſe) 308.

S

Sachs, C. (Schloſſer) 635.
Sandberger, A. (Nef) 251, (Beethoven-Unger) 372, (Volbach) 435.
Schmitz, E. (Sandberger) 314.
Schünemann, G. (Bach-Jahrbuch 16, 1919) 370, (Bach-Jahrbuch 17, 1920) 568.
Schumann, W. (M. Weber) 638.
Söhle, K. (B. Hoffmann) 184.

U

Urſprung, O. (Renſing) 313, (Grunsky) 373, (Matzke) 374, (Gabl) 431, (Kehrer) 433, (B. Widmann) 572.

W

Welleſz, E. (Sachs) 313.
Wenz, J. (Noë-Moſer) 632.
Werner, Th. W. (M. Schneider) 316, (Nef) 376, (Specht) 378, (Lyſer) 572, (Wöß) 573, (Schnerich) 635, (Stefan), (R. St. Hoffmann), (Welleſz) 636.

Referenten der „Neuausgaben alter Musikwerke"

A

Abert, H. (Herzogin Anna Amalia-M. Friedländer) 436.

E

Einſtein, A. (Quantz-O. Fiſcher, Wittenbecher) 318, (Bopp) (de Monte-Smijers) 439, (Meiſterwerke-Gerhartz) 508, (Violinſpiel-Beckmann) 574.

W

Werner, Th. W. (Boccherini-Upmeyer) 187, (Pollak-Schlaffenberg) 187.

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Erstes Heft 4. Jahrgang Oktober 1921

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 45 Mark, fürs Ausland: 5 *s*, 25 s, 30 *Fr*, 22 Kr, 14 fl h. jährlich; Einzelhefte 4.50 Mark usw.

Das Buxheimer Orgelbuch

Von

Hans Schnoor, Leipzig

Da ein Neudruck des gesamten sogenannten Buxheimer Orgelbuchs (Codex Ms. mus. 3725 der Staatsbibliothek zu München) im Rahmen der Denkmäler der Tonkunst in Bayern nach einem von Herrn Prof. Sandberger mir zuteil gewordenen Bescheid einstweilen noch in weite Ferne gerückt ist, und ich andrerseits unter den augenblicklichen Verhältnissen keine Möglichkeit sehe meine im Sommer 1919 abgeschlossene umfangreiche Arbeit über dies vielleicht wichtigste deutsche Dokument zur Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts zu veröffentlichen, entschließe ich mich wohl oder übel zu einer summarischen Mitteilung der Ergebnisse meiner Forschungen.

Auf die großen Gefahren eines derartigen abgekürzten Verfahrens brauche ich nicht erst besonders hinzuweisen. Sie liegen ja vornehmlich darin, daß alle Forschungsergebnisse, mögen sie durch reine Anschauung oder vermittelst eines einfacheren oder komplizierteren Denkprozesses gewonnen sein, neben manchem Hypothetischen auf einer Fläche gleichsam nebeneinander aufgereiht erscheinen. Der produktive Wert einer Arbeit aber kann bekanntlich oft in viel höherem Maße an der lebensvollen Darstellung haften als am Endresultat. Es mag, auf den vorliegenden Fall angewendet, nicht ausgeschlossen sein, daß die einzelnen Etappen auf dem Wege zu irgendeiner Erkenntnis größere Möglichkeiten zu neuer Synthese für meine Nachfolge auf diesem Forschungsgebiet bergen als die fertigen Ergebnisse selber. Eine gewagte Hypothese, eine geringfügige Anregung, die man hier aus Gewissenhaftigkeit oder aus Bedacht auf Wesentliches unterdrückt, könnten in diesem Sinne fruchtbarer wirken als schwerwiegende unbestreitbare Tatsachen.

Ob es mir geglückt ist, einen dieser Situation angepaßten Kompromiß zu finden, wird sich ja daran zeigen, ob meine Ausführungen die Musikgeschichtsschreibung, sobald sich diese in die Bannmeile des Buxheimer Kodex' begibt, zu beeinflussen vermögen.

Dem Buxheimer Orgelbuch widmet bekanntlich Robert Eitner eine längere Betrachtung in den Monatsheften für Musikgeschichte vom Jahre 1888 (Beilage). Es ist dem hochverdienten Musikgelehrten nicht noch nachträglich zu verargen,

daß er das damals vor noch nicht langer Zeit von der Münchner Hof- und Staatsbibliothek aus der Versteigerungsmasse des Karthäuser Klosters Buxheim a. Iller erworbene Orgelbuch sich nur recht oberflächlich angesehen hat. Immerhin konnten von Eitner mindestens die geradezu frappanten Beziehungen des Kodex zu der Schwesterhandschrift Z. C. 14 der Fürstl. Stollbergschen Bibliothek Wernigerode („Lochamer Liederbuch", hrsg. von Arnold, Bellermann und Chrysander im Jahrbuch f. musikalische Wissenschaft, II. Bd., Leipzig 1867, nebst Anhang: Fundamentum organisandi des Conrad Paumann) sorgfältiger herausgearbeitet werden[1]. Gerade die überaus gewissenhafte und deshalb noch heute mit Recht oft zitierte, wenn auch im historischen Teil naturgemäß stark veraltete Arnold-Bellermannsche Arbeit fordert sozusagen dazu heraus, den Handschriftenvergleich aufs minutiöseste durchzuführen. Selbst die Veröffentlichungen aus den sechs Trienter Codices in den Jahrgängen VII, XI, XIX der „Denkmäler d. Tonkunst i. Österreich" konnten das Lochamer Liederbuch als unerschöpfliche Vergleichsquelle kaum außer Kurs setzen.

Neben den angedeuteten Mängeln ist Eitners Abhandlung aber vor allem in einer Hinsicht durchaus unzuverlässig: wo es sich um die Entzifferung des Notenbildes und der wenigen Textstellen (Überschriften usw.) handelt. Ich gebe zu, daß es mir selbst erst nach mehrjähriger (allerdings durch die Kriegszeit unterbrochener) Befassung mit dem Kodex und nach immer erneuten Anläufen gelungen ist, mich so einzulesen, daß es am Ende nicht nur möglich war, die Sätze ohne langes „Ausprobieren" der Stimmen gegeneinander vom Manuskript ununterbrochen glatt und schnell ins Reine fließen zu lassen, sondern auch jenes Gefühl unbedingter Sicherheit in allen Fragen etwaiger Korrekturen zu erwerben[2]. Ich stand bei Abschluß meiner Arbeit durchaus unter dem hinsichtlich fernerer Quellenforschung etwas deprimierenden Eindruck, daß eben doch nur intensivste, langdauernde Beschäftigung mit Handschriften ein Recht darauf gibt, aus dem urkundlichen Material „Geschichte" — wenn auch nur in bescheidenstem Umfang — zu formen. Von diesem Standpunkt aus kann vor der wissenschaftlichen Ausbeutung von Arbeiten wie derjenigen Eitners nicht eindringlich genug gewarnt werden. Vom gleichen Standpunkt aus aber ist eine

[1] Zu welchen recht merkwürdigen Ergebnissen eine umfassende Vergleichsarbeit — (die z. B. unbedingt über die durch Gemeinsamkeit der Überschriften einzelner Sätze klar zutage liegende Verwandtschaft hinaus Vorstöße ins Gebiet der musikalischen Thematik selber zu machen hat) — führen kann, möge hier kurz an einem Beispiel illustriert werden: Sämtliche Bearbeitungen des „Vil lieber zit" (Buxh. Orgelb. 37, 51, 52, 93, 217) weisen eine mir vorläufig unerklärbare Identität mit den "Annavasanna"-Bearbeitungen (B. O. 89, 90—92) auf. Hier kann natürlich ein ganz harmloses Versehen von seiten des Schreibers vorliegen. Dagegen erscheint mir die ebenfalls getreue Übereinstimmung dieser Sätze mit dem im Kodex Wernigerode (S. 70) enthaltenen zweistimmigen Orgelsatz „En avois" (vgl. Arnold-Bellermann S. 202) doch nicht so völlig zusammenhanglos; denn groteske Mißverständnisse französischer Textanfänge von seiten der Deutschen und ihre schriftliche Reproduktion bloß dem Klange nach waren ja an der Tagesordnung. Also vielleicht „Annavasanna" = „En avois".

[2] Auch in Hinsicht auf stilistische Eigentümlichkeiten der Orgelsätze stellt sich erst bei längerem Vertrautsein mit der Handschrift ein absolutes Gefühl für normale und anormale Bildungen ein. Hierher gehört auch die Frage der Berechtigung einer Kritik an fremden Auffassungen. Ohne beispielsweise einen (möglichen!) Nachweis an dieser Stelle dafür zu erbringen, daß H. J. Mosers Ausdeutung der „Benedicite"-Bearbeitung (vgl. seine Gesch. d. deutsch. Musik I, S. 356f) die wahre Sachlage wesentlich glücklicher trifft als diejenige Scherings (a. a. O.), glaube ich aus meiner langen Beschäftigung mit der Tabulatur her ein gewisses Recht auf ein solches nicht näher begründetes Urteil zu besitzen.

andere Arbeit neueren Datums um so höher zu bewerten, bei der dem Verfasser die Zeit, sich mit dem Quellenmaterial vertraut zu machen, ebenfalls nur knapp bemessen war: Arnold Scherings „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance" (Leipzig 1914). Scherings Buch bringt in seinen auf das Burh. Orgelbuch gestützten Teilen wesentlich mehr als die gesamte Eitnersche Darstellung und wurde zur direkten Anregung für meine eigene Arbeit.

Der Name Burheim hatte noch im 18. Jahrhundert eine Anziehungskraft für jeden, der wissenschaftlicher oder künstlerischer Sehenswürdigkeiten wegen Süddeutschland bereiste, wie vielleicht nur noch Ottobeuren. Gerbert erwähnt die seltenen Bibliotheksbestände der Karthause in seinem Iter Alemannicum mit unverhüllter Begeisterung. Heut habe ich mich an Ort und Stelle überzeugen müssen, daß die verheerende Auktion von 1883, die ja München in den Besitz des jahrhundertelang von den Karthäusern verwahrten Orgelbuchs brachte, die alte Kulturstätte in ein Trümmerfeld verwandelt hat. Für eine Mitteilung der musikhistorisch wichtigen Spuren, die sich dort noch vorfanden, ist hier nicht der Platz, zumal da gerade die Nachforschungen nach älteren Existenzbeweisen für die Orgeltabulatur ganz vergeblich geblieben sind. Es sei nur beiläufig erwähnt, daß sich ein Teil der Klosterbibliotheksbestände, darunter auch liturgische Bücher, noch heute im Besitz des Rosenthalschen Antiquariats in München befindet.

Meine von rein äußerer Inaugenscheinnahme des Kodex ausgehenden Untersuchungen ergeben mit Gewißheit eine nachträgliche Zusammensetzung der Handschrift: Von je einem fragmentarisch erhaltenen Faszikel am Anfang und Schluß[1] sondert sich deutlich die Hauptmasse des Kodex, für deren Unterteilung in eine größere Anzahl ehemals getrennt existierender „Hefte" — vermutlich neun — ich ebenfalls genügende Beweise erbracht zu haben glaube[2]. Ohne in den Fehler einer übertriebenen Betonung des „Einzellebens" der Faszikel zu verfallen, möchte ich aus rein untersuchungsmethodischen Gründen an der Unterscheidung von neun Hauptfaszikeln festhalten. Es ergibt sich dabei die eigenartige Beobachtung, daß sich dann der scheinbar so regellos durcheinandergeschobene musikalische Inhalt der Handschrift in einheitliche größere Kategorien scheidet. Vor allem sticht der pädagogische Zweck gewisser Faszikel und der Charakter einer Schülerarbeit beim Faszikel IX (121a—167b) auf diese Weise stark ins Auge. Auch für eine zeitliche Aufeinanderfolge in der Abfassung ergeben sich wesentliche Merkmale[3]. Faszikel IX, dessen leicht erkenntliche Merkmale eine sorglosere, flüchtigere, anscheinend von längeren Pausen unterbrochene Abfassung und eine durchweg gleichsam nur skizzierende Art der Notation sind, zeigt nicht, wie nach Eitner bisher angenommen wurde, bloß eine zweite Schreiberhand, sondern (auf

[1] Mit übereinstimmenden Wasserzeichen.

[2] Fol. 48b, 60b und 96b (Schlußblätter zweier Faszikel) z. B. ist unzweideutig die Absicht des Schreibers zu erkennen, den noch vorhandenen Raum geschickt auszunützen. Faszikel II (fol. 13a—24b) weist deutlich andere Tinte und einen unterschiedlichen geräumigen Duktus (freilich desselben Schreibers!) auf. Weitere Unterschiede ergeben sich aus Notationseigentümlichkeiten und sehr wesentlichen inhaltlichen Gesichtspunkten; ich kann hier unmöglich auf alle Indizien eingehen. Übrigens halte man hierzu die ganz analoge Zusammensetzung der Trienter Kodizes (D. d. T. i. Ö. VII, S. XX) und des Apelschen Mensuralkodex (Universitätsbibl. Leipzig, Ms. 1494, s. Riemanns Beschreibung in Haberls Kirchenmus. Jahrb. 1897).

[3] Das Inhaltsverzeichnis im Vorsatzfaszikel berücksichtigt z. B. in seiner unergänzten Urfassung nur Sätze der Faszikel I bis VIII.

Fol. 159a) ganz deutlich eine weitere, freilich nur dies einzige Mal auftretende dritte.

Diese Tatsache ist auch Paesler[1] entgangen, der im übrigen die Notationsverhältnisse der Tabulatur (die für ihn noch als die älteste bekannte galt[2]) einer sehr sorgfältigen Sichtung im Zusammenhang mit den übrigen bekannten Tabulaturen unterzieht und Eitners Angaben oft widerlegt oder ergänzt. Im ganzen darf unbedenklich auf Paesler verwiesen werden, wo es gilt die Notation des Buxh. Orgelbuchs wissenschaftlich auszubeuten. Ich selber beschränke mich in meiner Arbeit auf die Mitteilung einiger Beobachtungen von nicht gerade typischer Bedeutung, vor allem aber auf die scharfe Herausstellung des Neun-Faszikel-Phänomens, für das gerade die Notationseigentümlichkeiten vielerlei Aufschlüsse liefern. Beispielsweise tritt der grundlegende Unterschied zwischen Faszikel IX und den übrigen darin zutage, daß die bekannte Regel[3] hinsichtlich des Orgelpedalgebrauchs im Schlußfaszikel der Handschrift, die nachgewiesenermaßen vom Schreiber der ersten acht Faszikel stammt, in der Tat weit besser auf die Pedalsätze in diesen letzteren als auf solche des IX. Faszikels paßt. Eine absolut bindende Gültigkeit scheint die Vorschrift jedoch auch für die genannten Faszikel nicht gehabt zu haben, trotzdem sich z. B. der Pedalsatz Nr. 9 widerspruchslos nach ihr richtet. Man darf auch nicht glauben, daß die Anwendung des Pedals auf diejenigen Sätze beschränkt blieb, die das p oder pe vorgeschrieben haben.

Der Lösung des Problems des Transpositionswesens suche ich in Anlehnung an Schlicks rund fünfzig Jahre späteren „Spiegel der Orgelmacher und Organisten"[4] näherzukommen; ein Eingehen darauf würde zu weit führen.

Die Untersuchungen über den musikalischen Inhalt der Sammlung hatten naturgemäß auszugehen von einer in jeder Hinsicht zuverlässigen, nicht allein Eitners viele Fehler und Ungenauigkeiten ausmerzenden, sondern auch die mehrfach irrtümliche Nummerierung des ehemaligen Kustos der Münchner Staatsbibliothek Maier berichtigenden alphabetischen Aufstellung der Einzelsätze. Schon diese Reinigungsarbeit führte zu mancherlei Erkenntnissen. Das Schwergewicht der ganzen Arbeit aber lag in der vergleichsweisen Feststellung von Konkordanzen, deren gelegentliche Veröffentlichung ich mir vorbehalte. Ich bin hierin den Weg konsequent zu Ende, d. h. bis zum vorläufig möglichen Ende gegangen, den Schering in seinen Studien gewiesen und teilweise mit großem Erfolg beschritten hat. Ganz außerordentlich lehrreich war dieser gelegentlich recht dornige und langwierige Weg hinsichtlich der ganz merkwürdigen, einerseits grenzenlos naiven, anderseits beinahe gerissenen Intabulierungstechnik der alten Organisten aus Paumanns örtlicher und zeitlicher Umgebung — auf Schritt und Tritt von völlig überraschenden Durchblicken durchsetzt. Ich verzichte schweren Herzens auf eine auch nur auszugsweise Wiedergabe dieses Teiles der Gesamtdarstellung. Aus dem organischen Zusammenhang gerissen, müßten solche Details unweigerlich absterben;

[1] „Das Fundamentbuch von Hans v. Constanz", Vierteljahrsschr. f. Musik-Wissenschaft 1889, Bd. V.

[2] Seither gilt die Tabulatur des Ileborgh von Stendal (1448) als die älteste; vgl. Joh. Wolf, Hdb. d. Notationskunde S. 428.

[3] Vgl. ihre Mitteilung bei Schering a. a. O., S. 145 f.

[4] Neudruck in den Monatsh. f. Mus.-Gesch. I, 1869, S. 85.

nur als lebenspendende Glieder eines lebendigen Ganzen wären sie produktiv nutzbar. Außerdem betrachte ich meine vergleichenden Forschungen noch nicht einmal in Anwendung auf den Kreis, den ich mir selber gesteckt habe, nämlich die deutsche Organistenkunst um die Mitte des 15. Jahrhunderts, als abgeschlossen. Es fehlen mir auf Schritt und Tritt die Dokumente, die in den Trienter Codices vorliegen. Wo sich auf Grund langwieriger Vergleichungen aus dem spärlichen Material, das der thematische Katalog der Trienter Sammlungen an die Hand gibt[1], irgendeine überraschende Parallele kund tut, da möchte man diese doch gern auch bis in alle Einzelheiten des vollständigen Satzes hinein verfolgen. Gerade die bereits im Neudruck vorliegenden, mit Burheimer Orgelstücken übereinstimmenden Sätze aus den Trienter Codices lieferten äußerst aufschlußreiche Kommentare zur Intabulierungstechnik der Burheimer Organisten[2]. Mithin wären zunächst weitere Veröffentlichungen aus den Trienter Codices abzuwarten, ehe die Herstellung eines nach Menschenmöglichkeit kritisch gesäuberten, zuverlässigen Textes ratsam erschiene. Daß derartige vergleichende Untersuchungen nicht exakt genug gemacht werden können, lehrt das berühmte Beispiel der „Rosa bella". Es ist bei der Akribie, mit der Viktor Lederer in seinem viel angefochtenen Buche „Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst" (1906), 1. Buch, 5. Kap., S. 159ff. in der Untersuchung seiner Quellen zu Werke geht, eigentlich unerklärbar, daß er das Burheimer Orgelbuch, das drei Orgelfassungen der Dunstapleschen Chanson enthält, gänzlich mißachtete; die bescheidene, wenig auffällige Aufmachung der Eitnerschen Abhandlung mag daran schuld tragen[3]. Durch Lederer habe ich mich — wie ich nachher dankbar bekennen mußte, zum größten eigenen Nutzen — verleiten lassen, in der Genauigkeit der Textvergleichung jenen womöglich noch zu überbieten. Der Erfolg war der, daß es mir gelang, den geheimsten Absichten des deutschen Intabulators nachzuspüren. Außerdem ergab der Quellenvergleich eine starke Abhängigkeit der zwei Burheimer Fassungen Nr. 39 und 104 von den Fassungen des Codices Dijon 295 und Berlin Z 98; die Fassung unter Nr. 103 steht m. W. einzig da[4]. Im übrigen sei auf Schering (a. a. O. S. 162ff.) verwiesen, der den Fall schon so weit klärt, als es dem Zweck seiner Arbeit entspricht.

Im Ganzen noch aufschlußreicher sind die urtextlichen Untersuchungen an den beiden Orgelbearbeitungen des Pseudo-Isaacschen Serviteurliedes (Nr. 11, 226), die

[1] Um nur eine solche zu nennen: Die Sätze des Burh. Orgelbuchs Nr. 143, 144, 196 (abgesehen von einigen Abweichungen im Kontra übereinstimmende Sätze; 196 eine Quart tiefer transponiert) sind überschrieben: „Adieu ma tres belle". Das gleich benannte Cod. Tr. 92, Nr. 1469 zeigt zwar keine thematische Verwandtschaft, wohl aber das voranstehende Cod. Tr. 92, Nr. 1468: „Adieu vies tres bielles amours", welches nach dem themat. Katalog in den D. d. T. i. Ö. abgesehen vom Kontra, notengetreu mit den Orgelsätzen übereinstimmt. Möglicherweise sind aber eben auch die Kontratenöre der Orgelsätze noch freieste Umgestaltungen eines originalen Kontratenors.

[2] Bei dieser Gelegenheit sei auch auf die öftere Fehlerhaftigkeit des Textes der Denkmäler d. T. i. Ö. aufmerksam gemacht. Der Vergleich der Burheimer Serviteur-Sätze mit denen der Trienter Codices ergab, um ein Beispiel zu nennen, daß die Schlüssel der Oberstimme auf S. 239 des Jahrgangs VII (sowie auch einmal die ♭-Vorzeichnung) falsch stehen; sie gehören natürlich auf die zweite Linie.

[3] Übrigens durfte auch Eitner sich der früheren Veröffentlichungen der Komposition (durch Morelot, Ambros) erinnern. Den Kodex 3232 München, der eine Konkordanz enthält, hatte er 1880 selbst beschrieben.

[4] Die Ähnlichkeit in der äußeren Struktur mit München 3232 hat nichts zu sagen.

durch Franz Schegars Vergleichs-Partitur in der Einleitung zum XIX. Jahrg. der Denkmäler d. T. i. Ö., S. XII ff. verhältnismäßig bequem zugänglich gemacht worden sind. Unbegreiflich mutet es auch in diesem Falle an, daß das Buxheimer Orgelbuch völlig ignoriert wird. Wenn auch, wie im Falle der Serviteur-Sätze, die Orgelbearbeitungen es meistens sind, die aus dem Vergleich mit anderen Fassungen den größten Nutzen hinsichtlich einer Rekonstruktion ziehen, so tritt kaum minder oft das Umgekehrte ein: insbesondere dürften Unsicherheiten in der Vorzeichnung, bzw. in der tonartlichen Bestimmung häufiger im Rückschluß von den intabulierten Fassungen aus, zu beseitigen sein. Die Serviteur-Bearbeitungen gestatten eigenartige Rückschlüsse auf den Orgelbau der Zeit. Es gelang mir auf Grund ungewöhnlicher Stimmführung an einer Stelle des Buxheimer Triciniums Nr. 226, verglichen mit Nr. 11 und Cod. Trid. 1072, nachzuweisen, daß die Umfänge der Orgelklaviaturen die Intabulierung entscheidender beeinflußten, dem freien Willen des Künstlers engere Grenzen zogen, als man wohl gemeinhin anzunehmen neigt. Von diesem Gesichtspunkt aus gewinnen an sich unsinnige Dinge, wie die Zerpflückung und Verteilung einer kontinuierlichen originalen Stimme auf Tenor und Kontratenor, bzw. auf Manual und Pedal allerdings ein total anderes Aussehen. Die Nachprüfung dieser Erkenntnis an sämtlichen Pedal-Sätzen, die als solche eigens gekennzeichnet sind, ergab ihre Richtigkeit. Danach hat der Buxheimer Intabulator wenigstens einen Teil der Sätze auf eine Orgel zugeschnitten, deren Pedalumfang in der Höhe nicht über das eingestrichene c hinausreichte. Schlicks Angaben (a. a. O. S. 85 ff.) passen hierzu übrigens aufs genaueste. Der Buxheimer Orgelsatz Nr. 11 stellt sich im Gegensatz zu Nr. 226 unzweifelhaft als reines Manualstück heraus. Die für letzteren so verräterische Stelle zeigt in Nr. 11 absolut die gleiche Faktur wie im Trienter Original. Überhaupt wahrt der Manualsatz durchweg strengen Anschluß an die Vorlage, bleibt daher auch musikalisch immer einwandfrei, während Nr. 226 mit seinen motivzerstörenden Oktavversetzungen im Kontra, Auslassungen organisch wichtiger Glieder im Tenor und sinnlosen Koloraturhäufungen im Diskant schließlich bloß noch ein arges Zerrbild des originalen Satzes darstellt.

Um die über ein bloßes „Vetternverhältnis" hinausgreifenden innigen verwandtschaftlichen Beziehungen des Buxheimer Orgelbuchs zum Kodex Wernigerode, etwa in dem Sinne, daß beiden eine direkte gemeinsame Vorlage zugrunde gelegen haben mag, an einem einzigen aus der großen Masse herausgegriffenen Beispiel darzutun, entnehme ich meiner Arbeit den Kommentar zu dem Satz Nr. 23: „Der Sumer".

Cod. Wernig. S. 40:

Dreistimmiger Satz ohne (!) Text, aber mit der Beischrift „Der Summer" (vgl. Arnold-Bellermann S. 149).

Der Satz ist identisch mit Buxh. Orgelb. 23. Selbst der Kontratenor, den der Herausgeber für unecht hält, weil er das gute harmonische Ergebnis des Zusammenklangs von Diskant und Tenor trübt, und den er deswegen nicht in den Satz einbezieht, weist wesentliche Ähnlichkeit mit dem Kontratenor im Buxh. Orgelb. auf, wo er übrigens auch üble Parallelen verursacht. Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß beide überlieferten Kontratenöre eine gemeinsame Quelle haben und erst von Schreibern an mehreren Stellen verderbt wurden; ob sie jedoch original oder spätere Zusätze sind, mag dahingestellt sein. Die Tenöre beider Bearbeitungen unterzieht Schering („Studien" S. 30) einem Vergleich, dessen Resultat bemerkenswert ist. Der Cod.

Wernig. enthält aber noch eine zweite Konkordanz von ungleich höherer Wichtigkeit in Gestalt eines zweistimmigen reinen Orgelsatzes, der überschrieben ist „Domit ein gute Jahre" (Cod. Wernig. S. 81, Arnold:Bellermann S. 214). Mußten wir schon mehrfach Sätze aus verschiedenen Handschriften als identisch bezeichnen, so trifft das Gleiche hier in einer Weise zu, die Staunen erwecken muß und beweist, daß eine innige, freilich heute aus keinerlei äußeren Daten mehr feststellbare Beziehung zwischen beiden Handschriften bestanden haben muß. Sonst wäre eine derart notengetreue Übereinstimmung, die bis in die typisch organistischen Merkmale geht, nicht denkbar. Nur im zehnten Takt des Diskants findet eine ganz geringfügige Variante statt. Der Tenor weicht auch nicht in einem einzigen Punkte ab. Wo, z. B. wie im neunten Takt, Arnold den Tenor eine Oktave höher liest, gibt das Buxh. Orgelbuch dem Herausgeber Unrecht und dem Original Recht. Die Übereinstimmung ist restlos, wenn wir in Takt 4, 8 und dem Schlußtakt im Tenor das Festhalten eines Tones während dreier Taktzeiten statt Tonrepetition annehmen. Da ich das Original daraufhin nicht untersuchen konnte, vermute ich nur, daß Arnold hier die Bezeichnungsart Buchstabe mit Punkten darüber, z. B. c̈, als Repetitionsforderung aufgefaßt hat. Endlich gehen am Schluß des Satzes die Lesarten noch insofern auseinander, als Codex Wernig. die Dehnung des dreiteiligen Taktes auf vier Teile (wohl richtiger) im vorletzten, das Buxh. Orgelbuch dagegen im drittletzten Takte einführt. Darin jedoch, daß beide Sätze überhaupt diese auffallende Dehnung aufweisen (im Gegensatz zu der erstgenannten Bearbeitung im Liederbuch selber, die dieselbe nicht kennt!), liegt wieder das Geschwisterverhältnis der beiden Handschriften ausgedrückt. Demnach kann man vermuten, daß der Satz ursprünglich nur zweistimmig war, die anfechtbaren überlieferten Kontratenöre dagegen nachträgliche Zusätze darstellen.

Bei der Datierung der Handschrift komme ich zu einem meine Faszikeltheorie durchaus stützenden Ergebnis. Die vielen nachweislichen Beziehungen unserer Handschrift zu anderen, zeitlich genauer zu bestimmenden Kodizes, wie etwa zur älteren und jüngeren Trienter Gruppe (Abfassungszeit insgesamt von 1440—1465), sowie die Rückschlüsse, die sich aus den Lebensdaten einzelner direkt genannter oder indirekt nachweisbarer Komponisten ergeben, liefern willkommene Handhaben für die ungefähre zeitliche Begrenzung nach oben und unten, lassen aber doch im Stich und verwirren höchstens das Bild, wo der Versuch gewagt wurde, eine datenmäßig genaue Ordnung hineinzukonstruieren. Ich komme zu dem Ergebnis, daß Eitner die Entstehungszeit für die Sammlung mit 1450—1460 etwas zu früh ansetzt, da innerhalb dieses Zeitraums z. B. erst die Originalfassung der Chanson „Le serviteur" entstanden ist[1], die doch wahrscheinlich zunächst einmal einige Zeit brauchte, um sich zu europäischer Berühmtheit durchzusetzen, ehe es einem Organisten des Paumannkreises einfiel, sie für seinen Gebrauch zurechtzustutzen. Auch Touront, dessen Autorschaft für zwei Buxheimer Sätze nicht bloß mehr aus der entstellten Überschrift („Tonrrout")[2] der Nr. 162, sondern auch aus Konkordanzen mit Cod. Trid. 88 und 91 hervorgeht (B. O. Nr. 163 „Pange lingua"), ragt in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein[3]. Vom paläographischen Gesichtspunkt aus widerspricht gleichfalls

[1] Vgl. Schegars Datierungsversuch in der Einleitung zum österreich. Denkmälerband XIX, S. XIV f.

[2] Schon diese Entstellung beweist, daß der Schreiber (der vermutlich selber der Verfasser der Orgelbearbeitung war!) mit der außerdeutschen Musikpflege nicht gerade vertraut war; denn Touront war immerhin ein markanter Vertreter des musikalischen Kreises um Karl d. Kühnen von Burgund. Daraus möchte ich weiterhin folgern, daß alle Produkte der romanischen Ars nova, deren Verwendung für die Buxh. Orgelbearbeitungen feststeht, schon den ganz natürlichen Weg einer langsamen Ausbreitung genommen hatten, ehe die süddeutschen Organisten sie zu Gesicht bekamen.

[3] Riemann, Hdb. d. Musikg. II, 1, S. 103.

nichts der Annahme, daß sich die Aufzeichnung des gesamten Orgelwerks rund bis zum Jahre 1470 hinausgezogen hat.

Anstelle eines Generalnachweises aller Beziehungen zwischen dem Burh. Orgelbuch einerseits und nahezu der Gesamtheit der deutsch-italienisch-französisch-englischen Kodizes des 15. Jahrhunderts möchte ich hier wenigstens noch eine Aufzählung derjenigen Komponisten bieten, von denen einzelne Werke dem deutschen Intavolator als Vorlagen gedient haben. Nachzuweisen waren bisher:

Dunstaple	mit den Vorlagen zu	B. O. 39, 104; 40, 158; 61,
Binchois	" " " "	B. O. 16, 17, 18, 202; 168, 169, 170,
Dufay	" " " "	B. O. 24; 83, 255; 116,
Arnoldus de Lantins	" " " "	B. O. 101,
Bartolomäus Bruolo	" " " "	B. O. 122,
Joh. Franchois	" " " "	B. O. 106,
Wal. Frey	" " " "	B. O. 159, 160, 258.

dazu kommen die namentlich genannten:

Wilhelmus Legrant	als Autor von	B. O. 113,
Jacobus Viletti	" " "	B. O. 115,
Joh. Touront	" " "	B. O. 162,

sowie die Komponisten zweifellos deutscher Abstammung:

Baumgartner	als Autor von	B. O.
Johannes Götz	" " "	B. O. 52[1],
Conrad Paumann	" "	der „Fundamenta organisandi" (vier Burheimer Fassungen neben der Wernigeroder und der Erlanger[2]) und wahrscheinlich der Sätze B. O. 38[3] und 99.

Welch überraschendes Schlaglicht wirft diese einfache Namenstabelle auf die Verhältnisse in der deutschen Orgelkunst des Dufay-Zeitalters! Eine Frage allerdings ist es, inwieweit die aus dem Überschuß der Ars nova abgesonderten Kräfte die deutsche bodenständige Orgelkunst wirklich befruchtet haben. Befruchtet im Sinne einer Assimilierung und organischen Weiterbildung der neuen Formelemente. Hier muß im Hinblick auf die Verhältnisse, wie sie die Orgeltabulaturen des frühen 16. Jahrhunderts widerspiegeln, konstatiert werden, daß von einer nachhaltigen, fruchtbaren Einwirkung der Ars nova keine Rede sein kann. Unter den Händen des Schöpfers oder besser gesagt: Erfinders der „Fundamenta organisandi" (die in den Musikgeschichten heute noch eine unverdient hervorragende Rolle spielen!) zerbrach manche Köstlichkeit der Ars nova, zerriß manches zarte imitatorische Gewebe buch-

[1] Die Richtigkeit dieser handschriftlichen Angabe bleibe dahingestellt. Vgl. das oben über die „Vil lieber Zit"-, bzw. „Annavasanna"-(„En avois")Sätze Gesagte.

[2] Vgl. Wolf, Notationskunde II.

[3] Oder nur Bearbeiter? Denn der Satz trägt neben den Paumannschen Initialen die Überschrift „Con lacrime". Doch steht diese Bezeichnung vermutlich irgendwie mit Paumanns italienischer Reise im Zusammenhang. Das Lied scheint sich in Deutschland großer Beliebtheit erfreut zu haben, denn Kod. Wernigerode bringt es (S. 86/87) unter der lakonischen Bezeichnung C. L. (von Eitner nicht bemerkt).

stäblich; geschweige denn, daß der deutsche Orgelmeister sich die Formsprache der fremdländischen Kunst irgendwie innerlich zu eigen zu machen imstande war. In deutschen Boden gesenkt, scheinen diese verirrten Ableger einer üppigen fremden Vegetation ihre Keimkraft einzubüßen. Oder wo es ihnen doch gelingt sich am Leben zu erhalten, da raubt ein über sie hinwucherndes Gestrüpp von der Art der spezifisch Paumannschen Orgelkoloraturen ihnen Licht und Luft, und sie müssen verkümmern.

So anziehend im Einzelnen für den Historiker die Beobachtung dieses, ich möchte sagen, biologischen Prozesses sein mag, und so wertvolle Ergänzungen das Bild von der romanischen Ars nova hierdurch erfährt, — man darf darüber doch nicht vergessen, daß die deutsche Handschrift in erster Linie deutsche Musikzustände ausdrückt und deshalb für die landschaftliche historische Betrachtungsweise eine Bedeutung besitzt, wie höchstens aus diesem Zeitraum noch das Lochamer Liederbuch. Um aber Ergebnisse zu fördern, die den im Vordergrund stehenden außerdeutschen Kunstprodukten einigermaßen ebenbürtig sind, muß man tief graben. Dann findet man sich allerdings auch reich belohnt. Ich habe versucht, in die Masse der Orgelbicinien, -tricinien und mehrstimmigen Sätze nach einheitlichen formal-stilistischen Gesichtspunkten Ordnung hineinzubringen, zum Wesentlichen ihrer Faktur durchzudringen und allgemeine Kompositionsprinzipien zu deduzieren. Dabei ergab sich neben vielerlei anderem, speziell auch für die Orgelpraxis Interessantem, eine Entdeckung, die im Zusammenhang mit Riemanns Ausführungen in § 62 seines Handbuchs d. Musikgeschichte II, 1 dem ganzen Kodex eine überraschende Bedeutung vindiziert. War es an sich wenig glaubhaft, daß neben der Ars nova eine deutsche bodenständige mehrstimmige Kunst von gleichem Reichtum der Form und des Ausdrucks nicht existiert haben sollte, so wird durch das Burheimer Orgelbuch ein über jeden Zweifel erhabener Beweis für eine solche Existenz erbracht. Das im besonderen Überraschende ist dabei noch, daß ein Satz wie das hochwertige Tricinium „Trinck und gib mir auch“ (B. O. 173), dessen gelegentliche Mitteilung ich mir vorbehalte, durch auffallende Ähnlichkeiten der Faktur als direkter Vorläufer etwa des Aulenschen Messensatzes aus dem Apelschen Mensuralkodex (Riemann a. a. O., S. 185) erscheint. Diese inneren musikalischen Analoga könnten auf einer eigentümlichen Fügung des Zufalls beruhen, aber im Rückschluß von den Sätzen der Meister des Leipziger Mensuralkodex und Berlin Z 21 finde ich weitere eklatante Beziehungen. Was besonders den Messensatz des Joh. Aulen betrifft, so sind Tenor- und Kontratenorführungen mit ihrer rhythmischen Abhängigkeit voneinander, ihren den schlichten Verlauf fortwährend unterbrechenden Synkopierungen, den unmerklich eingeflochtenen schnelleren Gängen (z. B. Kontra Takt 3) im Burheimer Orgelbuch auf Schritt und Tritt anzutreffen. Der Aulensche Diskant ähnelt im Duktus frappant einem dekolorierten Diskant eines beliebigen Burheimer Satzes. Stellen wie das in allen drei Stimmen syllabisch deklamierte „Adoramus te“ mit den fortwährenden Tonwiederholungen finden ihre häufigen Analoga im Burh. Orgelbuch (zugleich ein untrügliches Zeichen für die vokale Herkunft solcher Orgelsätze). Für jene „interne Imitation“, die „Fortspinnung der Motive zu Ganzen“, worauf Riemann mit Nachdruck hinweist (a. a. O. S. 184), dient aber eben jener Burheimer Satz Nr. 173 als hervorragender Beleg, der übrigens mit seiner feinen Imitationsarbeit im Anfang (ein erstaunlich frühes Auftreten in Deutschland!) durchaus auf der Höhe der Ars nova-

Schöpfungen steht. Übrigens entspringt diese Imitation genau wie im „Qui tollis" der Aulenschen Messe der rein musikalischen Freude an der Imitation als solcher, nicht der üblichen Anwendung des neuen Stilprinzips der Wortzeugung der Motive, denn ich deute den Burheimer Satz trotz seiner Überschrift und im Gegensatz zur Mehrzahl der sonstigen Sätze für ursprünglich instrumental erdacht, wenn auch eine einstimmige Liedweise konstitutive Bestandteile für eine der Stimmen geliefert haben mag. Unveräußerlichtes Erbgut aus der Konduktenpraxis, wie es in der Fauxbourdonartigen Grundanlage der Aulenschen Komposition zutage tritt, findet sich in den Burheimer Sätzen selbstredend in Hülle und Fülle[1]. Die besondere Struktur des Aulenschen Satzes läßt sich dabei wieder im Einzelnen an Burh. Orgelbuch Nr. 9 „Min freud stet ungemessen" in teilweise frappanter Übereinstimmung nachweisen.

Ich möchte meine Ausführungen mit einem Ausblick auf den Fortschritt des tonalen Bewußtseins im Spiegel des Burheimer Orgelbuchs abschließen. Inwieweit die Temperierungsverhältnisse der vor-Schlickschen Orgel die freie Entfaltung des tonalen Sinns beschränkten, inwiefern also das Burheimer Orgelbuch hinter dem Stand der Dinge in der außerorganistischen Musikentwicklung zurückbleibt, wage ich hier nicht zu entscheiden. Es muß bei aller offenkundigen Verwandtschaft gewisser Burheimer Orgelsätze mit solchen der Epoche Aulen, Verbener, Adam von Fulda, Isaak, Stoltzer, Aler. Agricola, Hofhaimer doch festgestellt werden, daß das diesen Meistern schon in hohem Maße eigene Tonalitätsbewußtsein im Burh. Orgelbuch noch in einem bedeutend jüngeren Entwicklungsstadium vorliegt. Ganz eigenartig, halb naiv unbewußt, halb klar berechnend muten vollakkordische Füllungen der durchweg noch leeren Schlußquinte an wie in Burh. Orgelbuch Nr. 207 „Was ich begynne", und mehrfache dreistimmige ausgesprochene harmonische Stützakkorde in der Tenorregion im gleichbenannten 205. Das Spiel auf akkordfähigen Instrumenten wird ja zweifellos der Unsicherheit des tonalen Tastens bald ein Ende bereitet haben, sobald man überhaupt erst einmal das Problem der Harmoniebewegung begrifflich gefaßt hatte. Ein ungefähres Bild davon, wie weit das Orgelspiel — freilich immer in den durch die Temperatur gebotenen Grenzen — den Tonalitätssinn ausgeprägt hat, liefern die noch bei Kotter und Kleber vorkommenden und dort den gleichen Entwicklungszustand repräsentierenden, übrigens musikalisch sehr nichtssagenden Praeambeln, sowie die sog. Concordancien im Paumannschen Fundamentum I (vgl. Eitner S. 75). Man darf natürlich auch den Anteil der vokalen Mehrstimmigkeit (und zwar in erster Linie den des Satzes Note gegen Note) an der Entwicklung des Harmoniebegriffs nicht übersehen, denn das auch in Cod. Trid. 91 (Nr. 222) nachweisbare „Kyrie angelicum" im Burh. Orgelbuch (Nr. 153—155) und das „Kyrie" B. O. Nr. 157 sind in hohem Maße mit akkordischem Element durchsetzt. Eine zweite Frage aber wäre die: ob nicht eine derartige, auf akkordischer Erfindung beruhende vokale Satztechnik auf instrumentale Anregungen und Vorbilder zurückgeht; das Beispiel der Tanzliteratur zeigt doch, daß instrumentale Einwirkungen auf die Vokalkomposition auch anderwärts nachweisbar sind.

[1] Die Art, wie das von Wooldridge, Oxford History of Music, Bd. I, S. 116 mitgeteilte „Angelus ad virginem" (Ende 14. Jahrhunderts) den Fauxbourdon an Schlüssen verwendet, darf für das Burh. Orgelb. als typisch gelten.

Die Fantasien des Melchior de Barberis für die siebensaitige Gitarre (1549)

Von

Adolf Koczirz, Wien

Auf den letzten zwei Blättern seines in Venedig 1549 bei Hieronymus Scotus gedruckten Lautenbuches bietet Barberis vier Fantasien für die „chitara da sette corde". Ein Exemplar dieses Lautenbuchs besitzt die ehemalige Hofbibliothek in Wien. Es ist ein Papierband in Querquart mit nachstehendem Titelblatt:

Opera Intitolata Contina.

Intabolatura Di Lauto Di Fantasie, Motetti, Canzoni, Discordate et Varii Modi, Fantasie per Sonar uno solo con uno Lauto, & farsi tenore & soprano: Madrigali per sonar a dui Lauti: Fantasie per sonar a dui Lauti: Fantasie per sonar a dui Lauti: Fantasie per sonar sopra la Chitara da sette corde.
Composta Per il Reverendo M. Pre Melchioro de Barberis Padoano, Musico, & sonator di Lauto eccellentissimo.
Libro Decimo.

Das Buch enthält eine lateinische, vom 27. Dezember 1548 (VI. Kal. Januarij MDXLIX) datierte Widmung, die an den „getreuesten Grafen Seiner kaiserlichen Majestät und gottesfürchtigsten Kanonicus zu Padua, Hercules a Sancto Bonifacio", gerichtet ist[1]. Aus dieser Beziehung erklärt sich der Haupttitel des Lautenbuchs „Grafenwerk" — „Opera Contina".

Diesem Conte Ercole a Santo Bonifacio, den Barberis die Leuchte der Paduaner Kanoniker, dann wieder seinen König und Abgott nennt, war die Musik Trost und Zerstreuung in seinen priesterlichen Sorgen. Er entstammte einem alten, kunstsinnigen Adelsgeschlechte, und Barberis rühmt, daß er nicht aus der Art geschlagen sei[2]. Im übrigen bietet die wort- und bilderreiche Dedikation keine greifbaren Aufschlüsse über den Künstler und seinen Mäzen.

Im gleichen Jahre wie die „Contina" erschien bei Hieronymus Scotus von Bar-

[1] Imperatoriae Maiestatis Comiti fidelissimo ac Canonico Patavino religiosissimo Herculi a Sancto Bonifacio patrono suo observandissimo Melchior Barberis Sacerdos Patavinus et humillimus servus S.P.D.

[2] Ein Zeit- und Standesgenosse Barberis', der Paduaner Kanonikus Bernardino Scardeone, widmet in seiner Geschichte der Stadt Padua, S. 300 (Lib. III, Classis XIII „De Patavinis bello vel pace praeclaris") auch einem Ahnen dieses Geschlechts einen Abschnitt „De Guerra Comite S. Bonifacij". Die Comites dieses Namens gehören zu den ältesten und vornehmsten Grafen von Padua und waren einst in Verona seßhaft, von wo sie die Scaliger vertrieben. Die Familie übersiedelte nach Padua mit dem Comes Ludovicus, der wegen seines Geistes, seiner Macht und Schätze den Beinamen „der Mächtige" (potens) erhielt. Von ihm stammte Guerra, der als siegreicher Feldherr „Vinciguerra" genannt wurde. Seine Söhne waren Marcus Regulus, dessen Nachkommen nach Verona zurückkehrten, und Sylvius, dessen Nachkommenschaft, wie Scardeone sagt, „noch heute in Padua rühmlichst blüht". (Bernardini Scardeonii, Canonici Patavini „De Antiquitate urbis Patavii de claris civibus Patavinis Libri tres, in quindecim classes distincti". Eiusdem Appendix de sepulchris insignibus exterorum Patavii iacentium. Basel 1560.)

beris auch das neunte Lautenbuch, betitelt „il Bembo“[1]. Der Name Bembo besitzt durch Pietro einen ausgezeichneten Klang in der altitalienischen Wissenschaft und Literatur. Pietro Bembo (geb. 1470 in Venedig, gest. 1547 in Rom), einer der trefflichsten Humanisten und Geschichtsschreiber seiner Zeit, gehört durch seine italienisch geschriebenen Werke zu den Bahnbrechern für die Aufnahme der lingua Toscana als Schriftsprache. In Ferrara erwarb er sich die Gunst Lucrezia Borgias, der seine Dialoge über die Liebe „gli Asolani“ gewidmet sind. Von Papst Leo X. zum Sekretär ernannt, weilte er in Rom. Seinem Verhältnis zur Morosina, die er hier kennen lernte, entsprangen zwei Söhne und eine Tochter. Ein Jahrzehnt (1520—1530) hielt sich Pietro Bembo auch in Padua auf, wo er sich eine herrliche Bibliothek und Antiquitätensammlung anlegte. Von Paul III. erhielt er 1539 die Würde eines Kardinals[2].

Der Titelträger dieses Lautenbuchs ist nicht dieser Pietro Bembo, sondern der hochwürdigste Herr Torquato Bembo. Ein Licht in den Zusammenhang der Fäden wirft die italienische Widmung des Lautenbuchs, datiert „Padova alli XX di Decembre 1548“. Gleich aus den einleitenden Worten erfahren wir, daß Barberis zu dem verstorbenen Kardinal, „dessen Name von den Schwingen des ewigen Ruhms emporgehoben wurde und der das Jahrhundert erleuchtet wie die Sterne den Himmel“, in persönlichen Beziehungen stand. Er bekennt sich als seinen Schuldner für unzählige Wohltaten, wie nicht minder des von ihm apostrophierten Torquato Bembo, der immerfort es nicht unterlasse, ihn mit „jenen Sternen zu vermengen“. Dieser Torquato Bembo muß ein Sohn des Pietro gewesen sein, da Barberis den Kardinal als seinen Herrn, „Cardinale Messer Pietro Bembo vostro“ bezeichnet[3]. Die Widmung des Werkchens solle ein Beweis sein, daß er seiner außergewöhnlichen Herren und Gönner nicht vergessen.

Prete Barberis wird von Zacco, der aus Scardeone schöpft, in der Reihe der berühmten Paduaner nicht erwähnt[4].

Scardeone behandelt die berühmten Paduaner Musiker in der 12. Klasse, am Schluß des 2. Buches (S. 261 und 264). Er beschränkt sich bei den zeitgenössischen

[1] Intabulatura di Lauto libro nono intitolato il Bembo, di Fantasie, Balli, Passi e mezi, e Padoane, Gagliarde, Composte per il Reverendo M. Pre Melchiore de Barberis Padoano, musico et sonator di Lauto eccellentissimo, Dedicato al Signor Torquato Bembo. (Exemplar auf der Hofbibliothek in Wien.)

[2] Brockhaus, Artikel Bembo. Ein geistlicher Freund und zugleich Landsmann Bembos war der Philolog Prete Marsilio Umbro. Vgl. A. Bernareccì „Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone“, Bologna 1882, S. 217. Die Briefe Bembos (in der Gesamtausgabe seiner Werke, Venedig 1729) sind eine Quelle zur Geschichte der päpstlichen Sänger. Vgl. Francisco Asenjo Barbieri „Cancionero musical de los siglos XV e XVI“, Madrid 1890, S. 28 bzgl. Juan del Encina, und S. 41 bzgl. Francisco Peñalosa.

[3] Die Morosina (Maurocena) und ein Sohn Lucilius sind in Padua begraben. Scardeone erwähnt unter den Inschriften in der Basilica D. Justinae (S. 396) eine Marmortafel, die Hieronymus Quirinus, Sohn des Ismerius Bembo von Venedig dem Kardinal zum Zeichen seiner Dankbarkeit setzen ließ, weil er ihn auf dem Totenbette zum zweiten Erben und Testamentsexekutor eingesetzt hatte. Die Gedenktafel befand sich beim Grabmal der Maurocena und ihres Sohnes Lucilius an einer Stelle, die dem Kardinal noch zu seinen Lebzeiten von der Stadt Padua geschenkt worden war.

[4] Theodor Zacco „Cenni biografici di illustri scrittori e compositori di musica Padovani“. Per le faustissime nozze Barbi-Arrigoni. Al nobile signore Melchiorre Balbi, padre della sposa. Padova 1851.

Musikern ausdrücklich nur auf die bedeutendsten Namen von besonderem Ruf und nennt auch einige Vertreter aus dem Priesterstande, so den Prete Alexander an der Kathedralkirche, den Franciscus à Sancta Cruce, der als Kanonikus bei S. Lorenzo 1556 starb, und den Joannes Maria Riccio, den er als „sacerdos familiaris noster" bezeichnet. Von Barberis hören wir nichts, vielleicht weil er der Schar jener „vielen anderen Priester und Laien" von Padua angehört, die Scardeone mit einem musikalischen Pauschallob erledigt.

Als Umriß der Persönlichkeit Barberis' ergibt sich sonach, daß er Priester in Padua und dabei nicht bloß ein theoretisch gebildeter, schaffender Musiker, sondern auch praktisch sicherlich ein vorzüglicher Lautenspieler war, der mit kunstsinnigen Kreisen in guten Verbindungen stand. Padua war zu jener Zeit eine Hauptpflegestätte der Musik[1], und mit seiner Universität ein Mittelpunkt der Kultur, insbesondere für die natio Germanica der Siebenbürger Sachsen. Die Lautenmusik war dort durch einen Zeitgenossen unseres Prete, den auch von Scardeone angeführten Meister Antonio Rotta (gest. 1548), rühmlich vertreten. Bekanntlich gilt dieser Rotta auch als Lehrer des aus Kronstadt in Siebenbürgen stammenden Valentin Greff Bakfark, eines der eigenartigsten Phänomene der Lautenkunst des 16. Jahrhunderts, der nach einer bewegten Laufbahn als Hofvirtuos und politischer Abenteurer während eines Aufenthalts in Padua (1576) von der Pest dahingerafft wurde[2].

Wenden wir uns nun der Betrachtung des musikalischen Teiles zu. Die Gitarretabulatur bei Barberis ist eine romanische Zifferntabulatur von vier Linien; die oberste Linie des Tabulatursystems ist bei jeder Fantasie mit dem Beisatze „Canto" versehen. Es bedeutet also die oberste Linie die oberste (höchste) Saite, den „Canto", die unterste Linie die tiefste Saite der Gitarre. Die Gitarretabulatur Barberis' entspricht somit in linearem Sinne dem System der französischen Lautentabulatur oder, wenn man auch das Notationselement, die Ziffer, in Betracht zieht, der altspanischen Art der Lautentabulatur des Luis Milan (1536).

Die Gitarre des Barberis war der Tabulatur zufolge ein Instrument mit vier Saitenchören oder, wie der Titel und der Beisatz bei jeder einzelnen Fantasie besagt, mit sieben Saiten. Dieser Bespannung nach entspricht die Gitarre Barberis' der zu jener Zeit auch bei den Spaniern gebräuchlichen Gitarrentype mit einfachem Canto (Prime), den beiden im Einklang verdoppelten Melodiesaiten (Sekunde und Terz) und dem von der höheren Oktave begleiteten Baß (Quarte)[3].

Wie die meisten Praktiker, so setzt auch Barberis die Stimmung des Instruments als bekannt voraus. Die Tabulatur erlaubt nur die Quart–Terz–Quart-Stimmung. Die tiefere Stimmung in G (G c e a) wäre wohl möglich. Da aber

[1] Scardeone meint (S. 263), daß Padua damals sowohl durch die Zahl, als insbesondere durch die Vortrefflichkeit der Musiker den Vorrang vor allen übrigen Städten Italiens besaß.

[2] Denkm. d. T. i. Österr., Bd. 37, S. XXXII ff.

[3] Juan Bermudo „Declaracion de instrumentos", Ossuna 1555, Cap. 65: „De las guitarras que se ahora usan". Hier heißt es: „Las guitarras tienen communmente quatro cuerdas. Suelen llamar la cuerda mas baxa quinta, yo la llamaria quarta, y la otra tercera, la siguiente segunda, y la mas alta prima . . . La guitarra a los nuevos tiene todas quatro cuerdas en el temple, y disposicion de las quatro de la vihuela commun: que seran, sacadas la sexta y prima . . . Suelen poner a la quarta de la guitarra una cuerda, que le llaman requinta . . . Ahora no tienen este temple: mas forman ambas cuerdas una octaua . . ."

bereits Alonso de Mudarra 1546 (Tres libros de musica para vihuela) die Stimmung von G bzw. von F aus (F c e a) als alte Stimmweise (temple viejo) bezeichnet und ihr die neuere Stimmung (temple nuevo) in A (A d fis h) gegenübergestellt[1], so wurde diese letztere Stimmung auch der am Schlusse folgenden Übertragung zugrunde gelegt.

Die Bezifferung erstreckt sich bis zum achten Bund, der in der zweiten Fantasie mehrmals erreicht wird. Die rhythmischen Werte sind durch die Charaktere der Mensuralmusik ausgedrückt. Takteinheit ist die Semibrevis. Wo dieselbe als Schlußnote auftreten soll, wie in der zweiten und vierten Fantasie, wird sie durch eine Fermate ersetzt, der instrumentaltechnisch die gleiche Bedeutung zukommt wie der fermierten Finalbrevis. Die Taktvorzeichnung fehlt durchweg.

Als Lautenvirtuos legt Barberis starkes Gewicht auf das Legatospiel oder, wie Fuenllana sagt, das „tañer con limpieza". Der Fingersatz der linken und rechten Hand ist daher in der Lautentabulatur der Contina mit Aufmerksamkeit behandelt. Das Liegenlassen des Greiffingers auf dem Bunde ist in den meisten Fällen durch ein liegendes Doppelkreuz hinter der Bundziffer kenntlich gemacht. Der Fingersatz der Schlaghand, zumal der stereotype Wechselschlag zwischen Daumen und Zeigefinger bei Läufen und Gängen, wird durch den Zeigefingerpunkt unter der Ziffer in Ordnung gehalten. Mehrere gleichzeitig ohne Mitwirkung des Daumens, also bloß mit zwei oder drei Fingern (con due, con tre diti) anzuschlagenden Töne werden mit je einem Punkt hinter der betreffenden Bundziffer bezeichnet.

Anders verhält es sich mit der Tabulatur der Gitarrefantasien. Die Haltekreuze für die linke Hand fehlen hier ganz, beim Fingersatz der rechten Hand findet sich nur der Zeigefingerpunkt zur Regelung des Wechselschlages zwischen Daumen und Zeigefinger. Unbezeichnet verbleiben somit der Anschlag mit zwei oder drei Fingern ohne Mitwirkung des Daumens, dann der Daumen selbst beim Wechselschlag mit dem Zeigefinger, sowie beim Durchstreichen. Am wenigsten auffällig hiervon ist die Nichtbezeichnung des Anschlagdaumens, weil sie auch in den Lautentabulaturen des 16. Jahrhunderts die Regel bildet.

Wie die auf den vier Linien unserer Gitarretabulatur übereinander stehenden Ziffern erkennen lassen, ist in den Gitarrefantasien vom Durchstreichen reichlich Gebrauch gemacht. Um in der Bearbeitung keinen Zweifel über die Spieltechnik aufkommen zu lassen, wurde das Durchstreichen mit dem Daumen durch ein senkrechtes Strichlein unter der zusammengehörigen Notengruppe, beim Wechselschlag dagegen bloß der Zeigefinger durch einen Punkt unter der Note, wie in der Originalvorlage, kenntlich gemacht.

Die Spieltechnik der Gitarre bei Barberis arbeitet wie man sieht, im allgemeinen mit keinen anderen Mitteln als die Laute. Dennoch zeigen die Gitarrefantasien Barberis' ein von seinen Lautenfantasien wesentlich verschiedenes Gepräge.

Die Gitarrefantasien sind homophone Gebilde, die paarweise (eins — drei, zwei — vier) motivisch und formal gleichartig sind. Die erste und dritte Fantasie bestehen aus zwei Wiederholungsteilen. Der erste Teil beider Fantasien bringt ein getragenes Gesangsthema mit punktierter Anfangsnote, das nach erfolgter Diminuierung zur

[1] G. de Morphy „Les luthistes espagnols du XVIe siècle", Breitkopf & Härtel, 1902, Bd. I, S. XX.

Dominante geleitet wird. Bei der dritten Fantasie ist als dritter Abschnitt noch ein weiter ausgesponnener Modulationsgang eingeschaltet. Im zweiten Teil der ersten Fantasie knüpft ein neuer musikalischer Gedanke von sieben Takten in der Tonika–Dominant an, der mit einigen melodischen Varianten wiederholt wird. In der dritten Fantasie setzt die zweite Reprise mit dem Anfangsthema in der Umkehrung auf der Dominant ein. Der zweite Teil erscheint leicht variiert. Bei der Wiederholung erfährt die Melodie eine rhythmische Umbildung mit Rücksicht auf die Kadenzschritte des Basses zur Haupttonart.

Die zweite und vierte Fantasie sind einteilig, lassen aber rhythmisch und melodisch die Gliederung in verschiedene Abschnitte leicht erkennen. Bemerkenswert ist der Wechsel und die Mannigfaltigkeit der Rhythmik, die den beiden Stücken Bewegung verleiht und sie als ästhetischen Gegensatz zur unmittelbar vorhergehenden Fantasie erscheinen läßt. Das Motiv der Tonwiederholung (d auf der Sangsaite) bei Betonung des zweiten Taktteils mittels Durchstreichen des Grundakkords, das in der zweiten Fantasie (Takt 16) auftaucht, tritt in der vierten Fantasie als Hauptmotiv in den Vordergrund. Es ist dieselbe Schlagmanier, deren sich auch die deutschen Lauteniſten dieser Zeit in den Gassenhawern und im Hupfauf der Tänze mit Durchstreichen „auf die Welische Art" bedienen[1].

Interessant ist die harmonische Unterlage dieser vier Gitarrefantasien. Harmonische Figuration findet sich nur vereinzelt in der ersten und dritten Fantasie. Das Hauptgerüst der Melodie sind die Durchstreichakkorde. Sie begegnen uns als leitereigne Bildungen überwiegend auf der ersten und fünften Stufe, sporadisch auch auf der vierten Stufe (Fantasie 3 und 4). Sie haben nicht nur harmonisch-modulatorische, sondern zum nicht geringen Teil auch spieltechnische Bedeutung als Mittel zur Markierung des rhythmischen Akzents. Das akkordische Spiel, rasgar oder rasgado bei den Spaniern, colpo bei den Italienern geheißen, stellt ja auch in seiner späteren Durchbildung die typische Spielmanier der spanischen Gitarre dar.

Neben den Durchstreichakkorden bestreiten die Harmonie die beiden tiefsten, leer anzuschlagenden Saiten, die bekanntlich im Verhältnis einer Quarte zu einander stehen. Besonders zu vermerken wäre die Anwendung dieser Quarten zu Anfang der zweiten Fantasie (nachschlagender Baß), ferner bei der die Odur-Tonleiter aufwärts schreitenden Melodie in der dritten Fantasie (Takt 15—21, basso ostinato A—d) und in der Coda dieser letzteren Fantasie (Orgelpunkt auf der untersten Baßsaite). Wie die Melodik und Rhythmik der Gitarrefantasien offenbar aus der Volksmusik herausgegriffen ist, so erscheinen für die Harmonie die beiden Bordune der Gitarre unverkennbar nach Art der primitiven Harmonieinstrumente der Volksmusik, der Dreh- oder Bettlerleier (Viella, Organistrum) und des Dudelsacks (Cornemusa) verwendet.

Die Tabulatur der Gitarrefantasien ist recht flüchtig und fehlerhaft hergestellt. Die Druckerei scheint es mit den letzten Blättern des Werkes nicht mehr so genau genommen zu haben. Insbesondere sind die Zeigefingerpunkte sehr nachlässig behandelt. Wir haben in den folgenden Übertragungen diese Flüchtigkeiten stillschweigend verbessert.

---

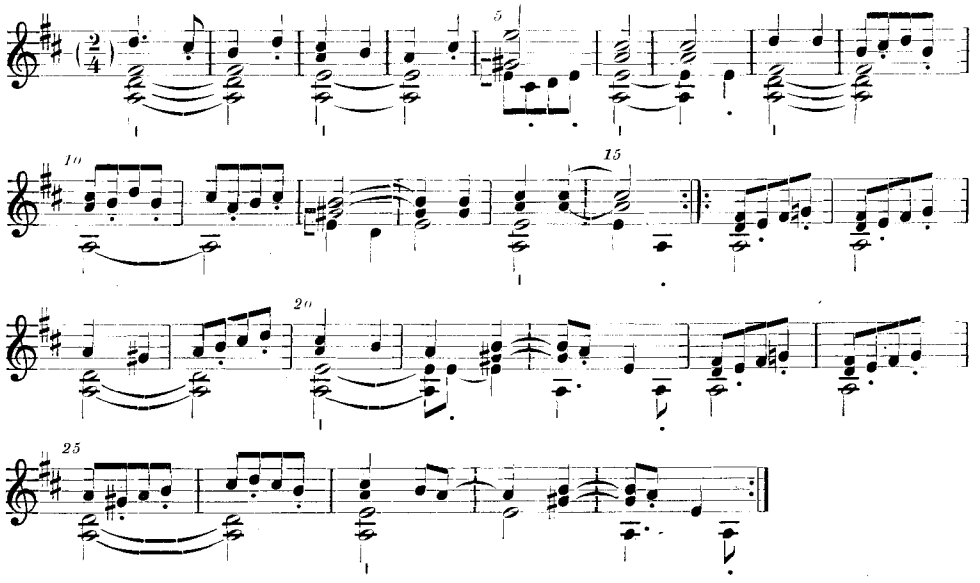
[1] Vgl. Bd. 37 der Denkm. d. T. i. Österr. (a. a. O.), Hans Newsidler: Ein ser guter hoff tantz mit durch streichen (S. 34), Gassenhawer (S. 35), Ein guter gassen hauer auf die Welisch art (S. 59). Stephan Craus aus Ebenfurt: Corea (S. 101).

Melchiore de Barberis

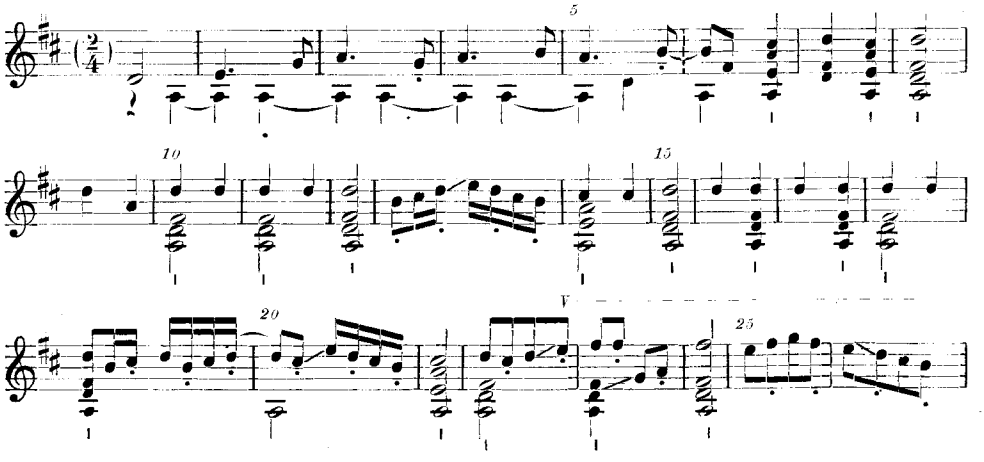
Opera intitolata Contina (1549)

Fantasie per sonar sopra la Chitara da sette corde[1]

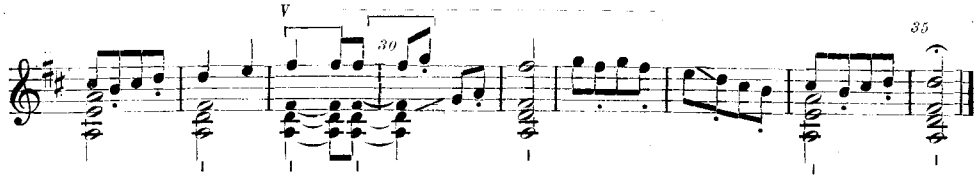
Fantasia prima



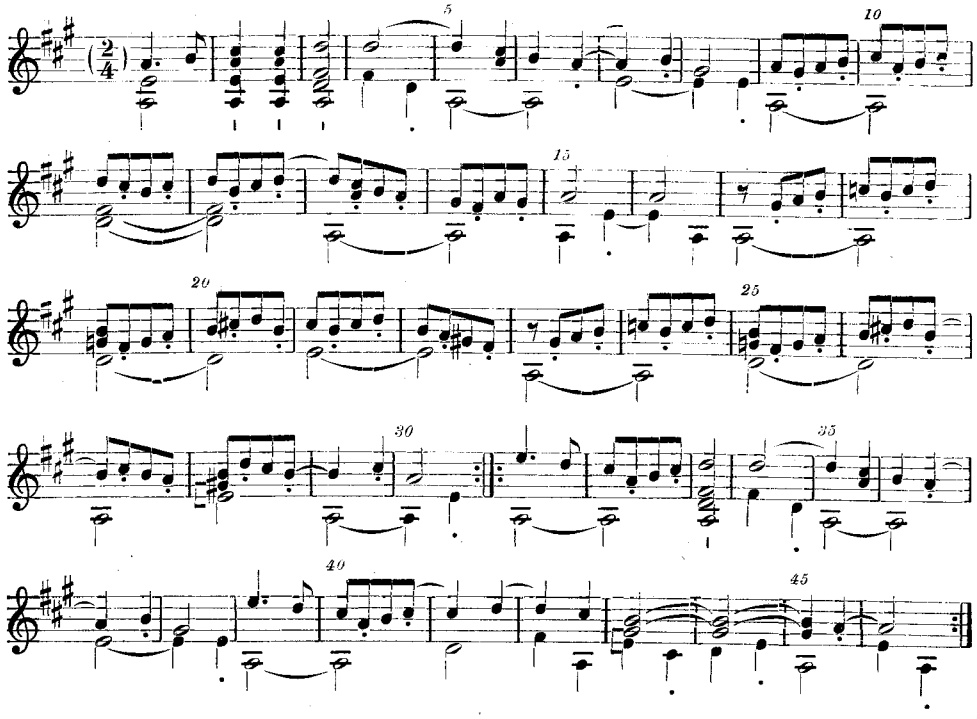
Fantasia seconda



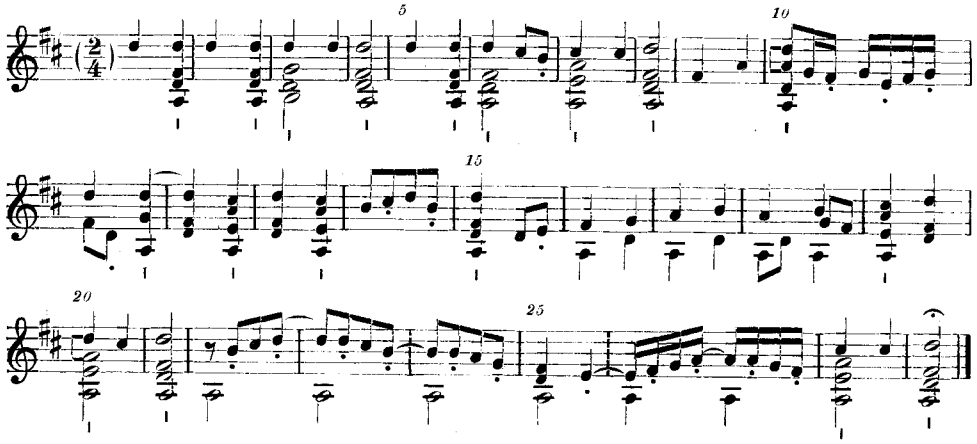
[1] Zugrunde liegende Stimmung: A d fis h. Die Notenwerte sind auf die Hälfte verkürzt.



Fantasia terza



Fantasia quarta



Psalteriolum harmonicum (1642)

Ein Kölner Jesuiten-Gesangbuch

Von

Arnold Schmitz-Bonn, Bonn a. Rh.

Die um die Mitte des 16. Jahrhunderts erfolgte Niederlassung der Jesuiten in Köln war ein Hauptausgangspunkt der Tätigkeit dieses Ordens für ganz Deutschland[1]. Eine geschichtliche Hauptbedeutung der Kölner Jesuiten liegt in ihrem Kampf gegen den zum Unterrhein vordringenden Protestantismus. Ihr Eifer, Häretiker zu bekehren und andrerseits den Katholizismus durch sorgsamste Jugendpflege und öffentliche religiöse Übungen bei allen Berufsständen zu pflegen, wurde auch im 17. Jahrhundert, als die katholische Sache in Köln äußerlich längst gefestigt schien, nie müde. Die Zahl der religiösen Organisationen, deren Leitung die Jesuiten in Händen hatten, belief sich 1639 auf zehn Katechismusschulen und acht marianische Sodalitäten[2]. Auf einen Teil der studierenden Jugend Kölns hatten sie permanenten Einfluß durch die Leitung des Gymnasium tricoronatum.

Mit der Pflege des religiösen Lebens im katholischen Sinn ist eine Pflege geistlicher Musik unzertrennbar verbunden. Die kirchenmusikalischen Bestrebungen der Kölner Jesuiten konzentrieren sich im 17. Jahrhundert auf das geistliche Volkslied. Deutlich wurde die Macht erkannt, die dem jungen Protestantismus im geistlichen Volksgesang zu Gebote stand. Das äußert sich u. a. in der Vorrede zum Cölner Psalter 1638, einem der vielen Jesuitengesangbücher, die im Laufe des 17. Jahrhunderts in Köln erschienen sind[3]. In der lateinischen Vorrede zu diesem Psalter, die an die Pfarrer und Seelsorger der Kölner Erzdiözese gerichtet ist, vertritt der Verleger Peter Grevenbruch offensichtlich den Jesuitenstandpunkt. Es wird da u. a. gesagt: Wenn im Katechismusunterricht das gesungene Lied fehlt, so ist das gleichbedeutend, als fehle dem Körper die Seele. Das haben die Häretiker nicht übersehen, die hauptsächlich in Deutschland so viele Tausende durch die verführerische Macht des Gesanges zum Abfall von der Kirche gebracht. „Quod si haec in perniciem ac ruinam Ecclesiae Haeresis effecit, quid non faciat is, cui Ecclesia mater est, in salutem atque utilitatem eiusdem?“

Das Psalteriolum harmonicum ist vier Jahre später als der Cölner Psalter in dem gleichen Verlage erschienen. Die von mir benutzte erste Ausgabe ist im Besitz des bischöflichen Collegium Ludgerianum in Münster i. W.[4]. Der Titel lautet[5]: Psalteriolum harmonicum sacrarum cantilenarum, per celebriora currentis anni festa quatuor vocibus, et Basso, si placet, etiam ad Organum accomodato, ad excitandam populi devotionem simplicibus modulis concinnatum; ac praesertim Sodalitatum, Catechismorum et Gymnasiorum usui destinatum. IHS. Coloniae

1 Vgl. Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge. I u. II, 1.

2 Vgl. Litterae annuae Jes. 9. Stadtarchiv Köln.

3 Vgl. Bäumker I, II, III (Bibliographie).

4 Für die bereitwillige Überlassung des seltenen Exemplars zum Studium spreche ich dem Direktorium des Collegium Ludgerianum nochmals an dieser Stelle meinen Dank aus.

5 Steht bei Bäumker II, S. 36.

Agrippinae apud Petrum Grevenbruch Anno 1642. Der Verleger widmet dieſes Buch dem D. Joanni Ludovico Comiti de Nassau. Der Verfaſſer iſt nicht genannt. Er ließ ſich aber feſtſtellen aus dem Quellenwerk „Hartzheim, Bibliotheca Coloniensis“[1] in der Perſon des Jeſuitenpaters Gippenbuſch. Dort heißt es S. 143: Jacobus Gippenbusch natione Germanus natus Spirae 1612. Societatem Jesu Treviri ingressus est 1629 11. Martii. In eadem docuit Graecas et Latinas litteras. Conciones habuit Latine et Germanice, Confessarium multis annis egit et Praefectum Chori Coloniae, peritissimus musices. Religiose obiit in Xantensi Residentia die 3. Juli 1664. Edidit 1.) Cantiones musicas quatuor vocum ad usum Sodalitatum B. V. M. Coloniae typis Grevenbrochii 1642. 2.) Psalteriolum harmonicum quatuor vocibus Latino-Germanicum, seu cantiones per annum. Coloniae typis iisdem 1650, recussum ibid. apud Wilhelmum Friessem 1652. 3.) Cantiones et motetta selectissima titulo Philaret magno passim studio exquisita. Antwerpiae et Coloniae in 4to (Jahreszahl?) — Wie man ſieht, erwähnt Hartzheim unter 2.) eine ſpätere Ausgabe des Psalteriolum harmonicum. Die ſehr bemerkenswerte Vorrede Gippenbuſchs zum Psalteriolum harmonicum 1642 ſoll hier vollſtändig wiedergegeben werden, zumal Bäumker ſie nicht zitiert:

Admonitiunculae.
über etliche wenig puncten hab ich
den ſowol Chriſtlichen Leſer/ als
andechtigen Singer zu informiren
in aller kürtze nicht umb gehen
wollen/
und

1.

Erſtlich zwar muß er wiſſen/ das dieſe Geiſtliche liedlein nicht curiös und artig (in meinung etwa den Kunſtliebenden Muſicis hieran eine ſatisfaction zuleiſten) ſondern nur ſchlechtlich hin/ und allein auß intention deſſen in sodalitatibus, Catechismis und anderen zuſammen Kunfften dem alten brauch nach ublichen geſangs einfaltige andacht Zubefürderen/ in die Muſikaliſche harmoney dero gewönlichen vier ſtimmen gerichtet ſeyen.

Das wir aber

2.

Zum anderen alle vier partheyen zugleich in einem Büchlein begriffen/ und (als viel fur dismal möglich geweſen, richtig uber einander geſetzt haben/ iſt mit nichten dahin gemeint/ das ſich auch ebenfals vier Cantores zugleich eines eintzigen Büchleins gebrauchen ſollen (und würde ſolchs der klein und zarte buchſtab diſer edition ſchwerlich geſtatten) ſondern damit man auß dem aſpect und anſchawung aller ſtimmen deſto füglicher abzunehmen habe/ was geſtalt ein Orgel oder ſonſt anders inſtrument möge darzu geſchlagen werden/ warzu dan auch die ob dem Baſſo gezeichnete numeri einem dero kunſt erfahren ſehr nutz und dienſtlich ſeind.

3.

Drittens die ordnung dieſes Buchleins belangend/ iſt ſie hie von der ordnung des kleinen von uns jüngſt in truck verfertigten Pſälterleins alſo gar nicht unterſcheiden/ das wir auch allhie

[1] Coloniae Augustae Agrippinensium Anno MDCCXLVII. Den Hinweis auf dieſes Quellenwerk verdanke ich dem hochw. Herrn P. Duhr S. J.

vor einem jeden gesang das Blättlein/ an welchem der ubrige text in ermelten Psälterlein zufinden seye/ auffs fleissigst citirt und angezogen. Allein ist zumercken/ das wir alhie nur diejenige Lieder/ so sich zur Musich am meisten bequemten/ verfertigt/ die andere aber entweder gar außgelassen oder aber ihre Melodey gentzlich/ oder zum theil verendert haben.

4.

Zum vierten die weil nicht alle Toni oder weissen demassen gestelt das sie in der höchsten stimm oder Discanto verbleiben mögten/ als seind wir genötigt worden ihrer etliche andern Partheien zu assignieren/ damit man gleichwol allzeit wisse/ von welcher die gemeine Melodey gehalten werde/ ist ihr in jedem Concem der buchstab (M) gleich zu anfang der Linien fürgesetzt.

5.

Fürs fünffte seind den gemeinen Liedern etliche andere Musicalische cantiones, als exempel weis, Veni creator spiritus, O Salutaris, Miserere, octo toni. etc. Wie auch nicht wenig deren Psalmen/ so vorlengst mit vier stimen in truck außgangē beygefügt/ weil solche theils von den Sodaliteten/ theils auch von studierender jugend bishero requirirt und ersucht worden. Und (so fern dises werckle nicht unangenehm seyn und glücklich abgehn wird) soll in nechster edition noch ferner alles dasjenig/ so man zubehuff gemeines Kirchengesangs begehren mögte/ compliert und vollenzogen werden.

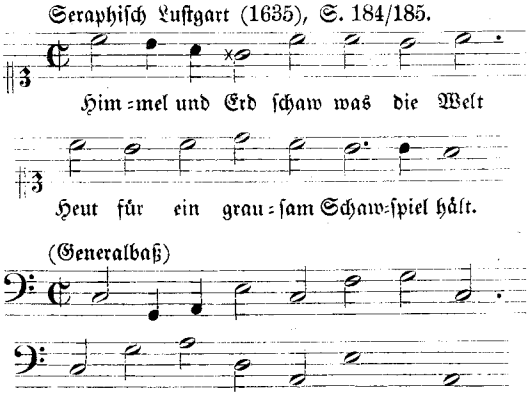
6.

Endlich und zum sechsten gestehn wir gern/ das so wol durch unfleiß/ als eilfertigkeit viele errata und fehler in dises Büchle eingerissen/ deren wir jedoch die gröbste/ so etwa den legibus harmonicis zuviel praeiudicierlich waren/ nicht ohne mühe verbessert/ die geringere aber/ und welche den Cantoribus nicht so fast hinderlich für dismal passieren lassen/ gentzlicher hoffnung solche auch geliebt es Gott in künfftiger edition gentzlich zu exterminiren.

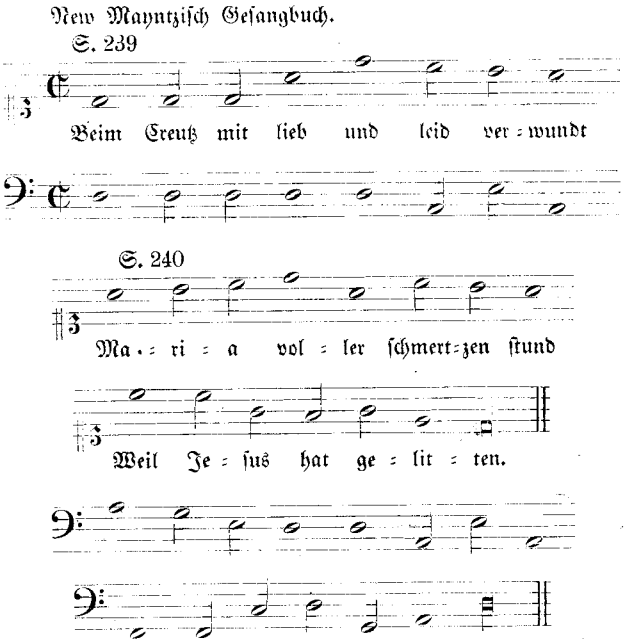
Es wird uns insumma weder der unköſten noch arbeit gerewen/ so wir spüren werden/ das sie zu grösserer ehre Gottes des Allmechtigen/ seiner Gebenedeyten Mutter/ und aller lieben Heyligen gereychen. Amen.

Titel und Vorrede erläutern hinreichend den Zweck des Psalteriolum harmonicum. Auch einem nur oberflächlichen Kenner alter katholischer Kirchengesangbücher in Deutschland fällt an diesem Gesangbuch sofort zweierlei auf: der bezifferte Baß und die Partitur. Lieder mit Generalbaß findet man schon in früheren katholischen Kirchengesangbüchern, z. B. in Voglers Katechismus (Würzburg 1625), in dem Würtzburgisch Gesangbuch, New Mayntzisch Gesangbuch (1628), Seraphisch Lustgart (Köln 1635). In all diesen, selbst noch in der 1649 in Köln bei Frießem erschienenen Trutz Nachtigal von Fr. Spee ist der Baß unbeziffert. Die Notierungsweise ist in ihnen (abgesehen von der Trutz-Nachtigal) das Hintereinandersetzen der beiden Stimmen:

Seraphisch Lustgart (1635), S. 184/185.



Vergleicht man diese Generalbässe, die als solche ausdrücklich im Vorwort zu den Gesangbüchern (vgl. Mainzer Gesangbuch 1628: „sampt dem Basso generali ad Organum auff alle und jede Gesang in Truck verfertigt") gekennzeichnet oder mitunter mit dem Wort „Bassus Generalis" über der Baßstimme versehen sind (vgl. Lieder 1, 11, 16 des Seraphisch Lustgart), so wird man in den meisten Fällen wesentliche Unterschiede zwischen dieser Generalbaßstimme und der Baßstimme mehrstimmiger Vokalsätze, die gleichfalls in einigen der erwähnten Gesangbücher zu finden sind, nicht konstatieren können. Die Notierungsweise aber etlicher Generalbässe in dem Mainzer Gesangbuch 1628 durchbricht die Norm des Hintereinandersetzens der beiden Stimmen. Wenn z. B. im Verlauf eines Liedes umgeblättert werden mußte, trifft es sich öfters, daß auf die eine Seite nur eine Zeile Melodie und der dazu gehörige Baß Note gegen Note exakt darunter gesetzt ist. Der Rest aber auf der anderen Seite ist wieder stimmenweise hintereinander gruppiert. Zum Beispiel[1]:



Hier tritt also auf der einen Seite (S. 239) das gewohnte Generalbaßpartiturbild deutlich in die Erscheinung. Der Grund für diese Abweichung von der Norm des Hintereinandersetzens der beiden Stimmen ist die Rücksicht auf den Organisten. Diesem sollte das Mitverfolgen der Melodie erleichtert werden. So ist also der Generalbaß in den genannten katholischen Kirchengesangbüchern lediglich aus der Organistenpraxis heraus zu verstehen. Eine andere Bedeutung hat er nicht. Auch im Psalteriolum harmonicum ist der Generalbaß trotz seiner Bezifferung keine eigentlich instrumentale Stimme, er ist mit dem Vokalbaß identisch. Der seltene Fall in katholischen Kirchengesangbüchern, daß sämtliche Lieder mit sämtlichen Stimmen in

[1] Dieses Beispiel ist abgedruckt in meinem Aufsatz „Katholische Kirchenlieder mit Generalbaß aus rheinischen Gesangbüchern der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts". Gregorius-Blatt 1921, Nr. 1 u. 2.

Partitur gesetzt sind, wird ja durch den Herausgeber unter Punkt 2 seiner Vorrede klar motiviert.

Die Taktstriche scheinen im Psalteriolum harmonicum zuweilen nur gesetzt, um den Überblick auf die nicht immer ganz exakt übereinandergesetzten Stimmen zu erleichtern (vgl. ebenfalls Punkt 2 der Vorrede); das ist z. B. für das Lied „Es ist ein Rooß entsprungen" — Notenbeispiel I — anzunehmen, wo bald vier, bald drei, bald zwei Semibreviswerte abgegrenzt werden. Das Verhältnis von Semibreves und Minimae wird hier übrigens bestimmt teils durch die Rücksicht auf den Wortakzent, teils wohl durch die Schreibart einer früheren Aufzeichnung der Melodie. Bei anderen Liedern teilen die Taktstriche die mensurale Einheit ab, so in Notenbeispiel II die perfekte Longa; wieder bei anderen die einzelnen Verse bzw. Einschnitte des Textes — Notenbeispiel III. Es ist also im Gebrauch der Taktstriche im Psalteriolum harmonicum noch ein unsicheres Tasten zu konstatieren, ohne daß das moderne Notenbild erreicht wird. In den Liedern von Spees Trutz-Nachtigall ist es in einigen Fällen erreicht.

Die Harmonik in den Liedern des Psalteriolum harmonicum neigt schon stark zur modernen dualistischen Auffassung. Sie spiegelt oft überraschend schillernd den Kampf zwischen dem alten und neuen Prinzip wieder. Das auffallende Drängen nach Dur-Schlüssen liegt im harmonischen Empfinden der Zeit[1]. Die Versetzungszeichen sind im Psalteriolum harmonicum vor jede Note gestellt, außerdem in der Regel in der Generalbaßstimme für alle andern Stimmen wiederholt.

Die Lieder selbst sind teils deutsche Kirchenlieder, teils lateinische, teils haben sie lateinischen und deutschen Text. Sie sind alle im kirchlichen Volkston gehalten. Unter Punkt 3 der Vorrede wird ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die Melodien aus dem Cölner Psälterlein stammen. Die Seitenangabe des Psälterleins wird sogar jeweilig beigefügt, wie das auch im Cölner Psalter 1638 üblich ist, in den ebenfalls die Lieder des Psälterleins eingegangen sind. Es soll hier darauf hingewiesen werden, welche Veränderungen die alten Melodien unter dem Druck des Harmonischen erfahren haben. Zu diesem Zweck habe ich in den Notenbeispielen im Anhang den einzelnen Liedsätzen eine ältere Melodiefassung beigefügt.

Notenbeispiel II bringt das Lied „Creator alme siderum" (Psalteriolum harmonicum S. 1). Die Melodie liegt im Tenor. Man vergleiche sie mit Bäumker I, 248, Nr. 4 III. Es ergeben sich in der Melodie des Psalteriolum harmonicum folgende Abweichungen: NB 1 Einschalten von Durchgangsnoten; NB 2 Festhalten des d, um den Akkord vollständig zu bringen. Natürlich könnte die Vollständigkeit des Akkordes auch durch eine andere Führung der Begleitstimmen erzielt werden. Aber unter Punkt 3 der Vorrede ist in dem Satz „Allein ist zumercken, das wir alhie nur diejenige Lieder so sich zur Musick am meisten bequemten verfertigt die andere aber entweder gar außgelassen oder aber ihre Melodey gentzlich oder zum theil verendert haben" klar ausgesprochen, daß die Melodie nicht als unantastbar erachtet wird, daß sie sich der Harmonie fügen muß und daß der Verfasser dabei den bequemsten Weg wählt. NB 3: Fallenlassen der melodischen Durchgangsnote wegen der harmonischen Septakkordwirkung. In Notenbeispiel I findet man die auffallendste Ver-

[1] Es spricht sich schon viel früher aus, z. B. in der Harmonik H. L. Haßlers, vgl. das bekannte Lied „Mein gmüth ist mir verwirret".

änderung bei NB 2: Die Melodie geht nach e, ſtatt nach c, um den Cdur-Akkord zu vervollſtändigen. Ein Analogon iſt zu finden bei dem Lied „Dies est laetitiae“ (Psalteriolum harmonicum S. 8). In Notenbeiſpiel III iſt der Prozeß der Wandlung der Kirchentonarten in das moderne duale Prinzip unter dem Druck des Harmoniſchen ſehr anſchaulich zu erkennen bei NB 1. Durch konſequente Verwendung der Dur-Dominante wird die doriſche Melodie, wie ſie noch im Cölner Pſalter zu finden iſt, in Moll umgewandelt. Als ſolche iſt ſie nach Bäumker übergegangen in die katholiſchen Kirchengeſangbücher „Nordſtern“ (1671) und in das Münſterſche Geſangbuch (1677)[1]. Die Terzlage bei NB 2 wegen der Vollſtändigkeit des Akkords; h ſtatt b iſt erklärlich aus dem Drang nach Dur-Schlüſſen.

Noch eine kurze Bemerkung zu den Falsi bordoni des Psalteriolum harmonicum. Sieht man eine größere Menge Beiſpiele dieſer Gattung überhaupt durch[2], ſo kann man etwa zwei Typen unterſcheiden: ſolche, die den gregorianiſchen Pſalmton in einer Stimme als cantus firmus bewahren und ſolche, die nur den gregorianiſchen Pſalmtoncharakter behalten, den cantus firmus aber mit ändern. Zu dem zweiten Typus gehören auch die — nur als Schemata notierten — Falsi bordoni des Psalteriolum harmonicum. Sie ſind ganz „freie“ Beiſpiele dieſer Gattung. Ungewöhnlich iſt in Notenbeiſpiel IV beim vierten Ton das Hdur bei NB. Es verleiht dem Sätzchen farbige Wirkung.

Wer den Wandlungsprozeß der alten volkstümlichen Kirchenmelodien beobachten will, darf wohl nicht achtlos an dieſem Psalteriolum vorübergehen. In dem Titelzuſatz „harmonicum“ erſcheint mir ein künſtleriſches Programm ausgedrückt, wenn deſſen Verwirklichung im harmoniſchen Satz der Lieder, der offenſichtlich manche unfreiwilligen Schnitzer aufweiſt, auch noch ſehr unvollkommen iſt.

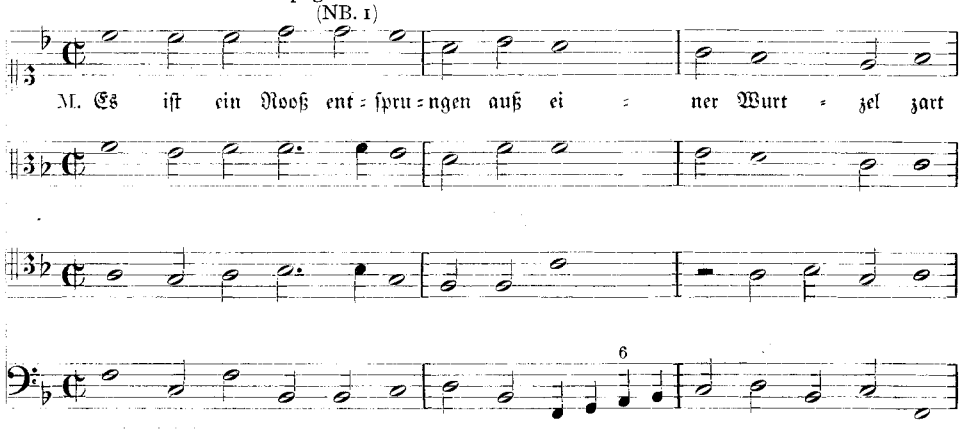
Notenbeiſpiele

(in der Originalnotierung)

I.

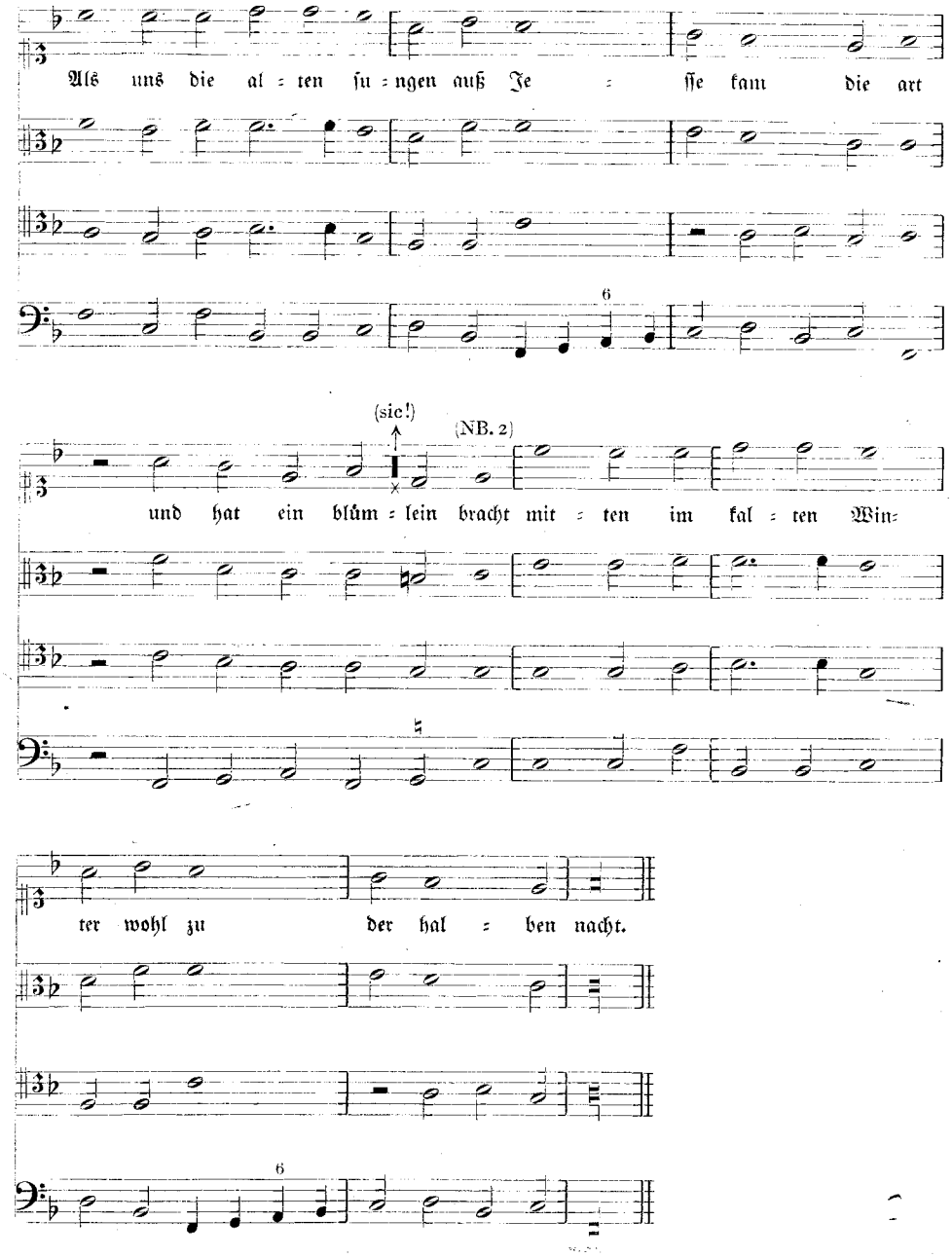
Psalteriolum harmonicum pag. 6.

(NB. 1)

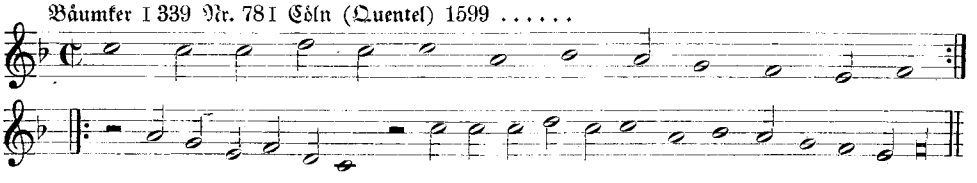


[1] Bäumker I 705.

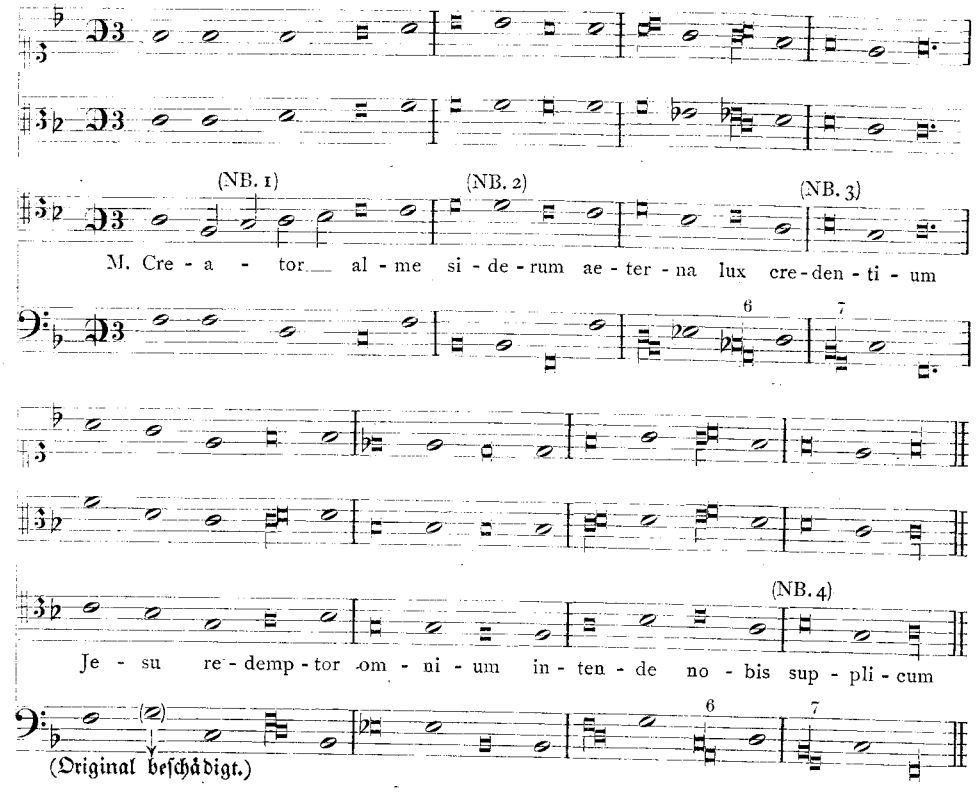
[2] Vgl. Carl Proske „Musica divina“ Tom. III, Regensburg 1859, S. 3—66.



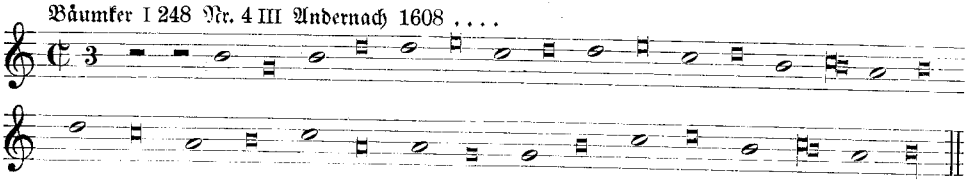
Bäumker I 339 Nr. 781 Cöln (Quentel) 1599 .....



II.

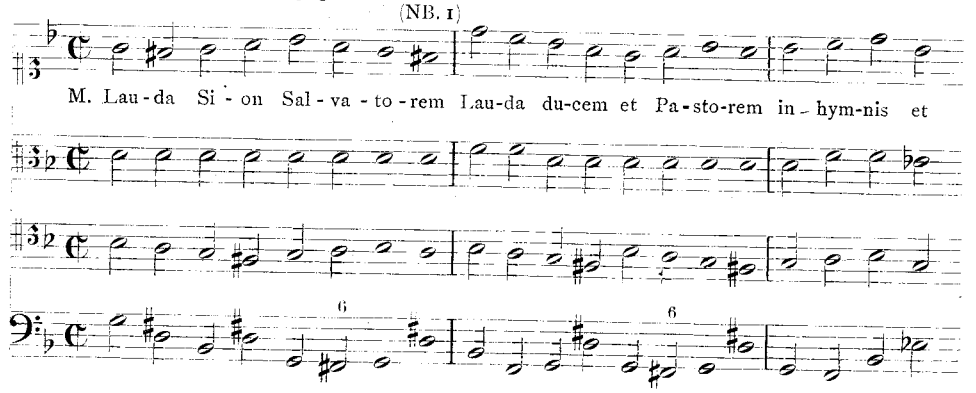


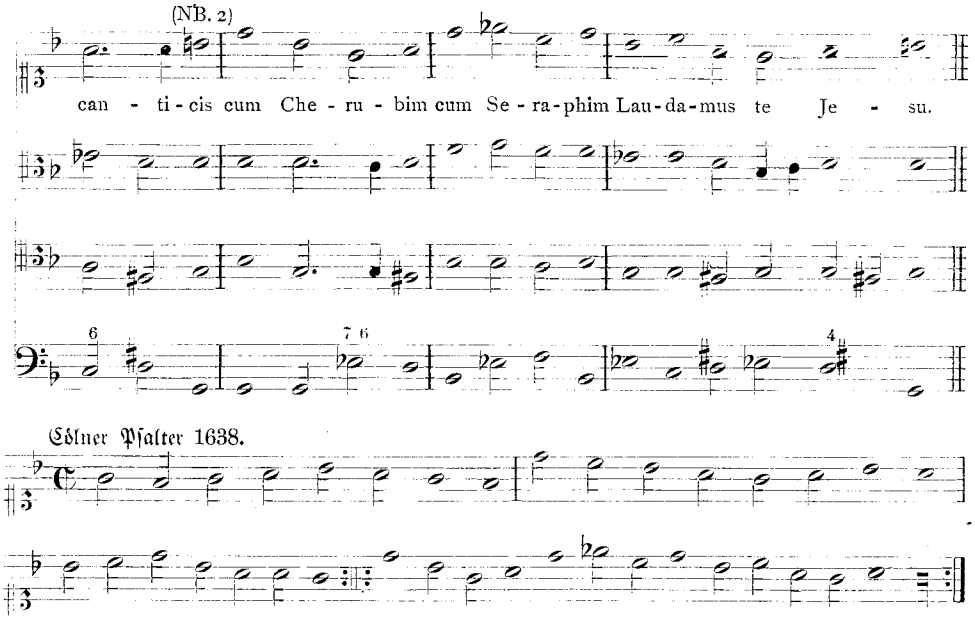
Bäumker I 248 Nr. 4 III Andernach 1608 ....



III.

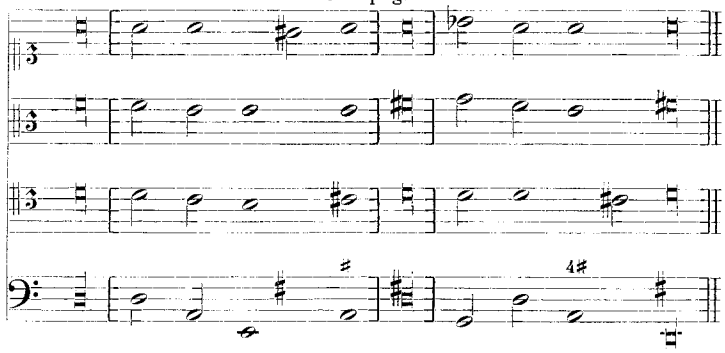
Psalteriolum harmonicum pag. 118.



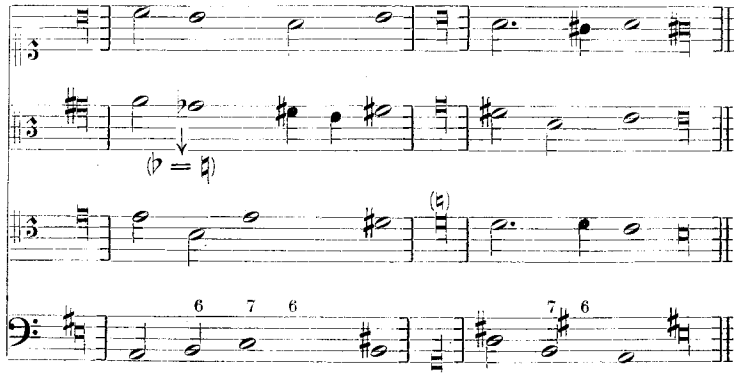


IV.

Psalteriolum harmonicum 1. Ton pag. 186.



4. Ton pag. 189. (NB.)



Stilkritische Bemerkungen zur Arienmelodik in Glucks „Orfeo"

Von

Walther Vetter, Danzig

Edle Einfalt und stille Größe — im Sinne Winckelmanns — sprechen uns an aus der musikalisch-dichterischen Architektonik von Glucks erster Reformoper. Wenn es hier um eine Gesamtwürdigung des „Orfeo" ginge, müßte zuerst eine eingehende Erörterung der dichterischen Grundlage von Glucks Werk stattfinden[1]; ich beschränke mich jedoch auf den rein musikalischen Teil und in Sonderheit auf die geschlossenen Formen[2].

Die Form ist es, welche den „Orfeo" so himmelweit und grundsätzlich abhebt von allen Nachbarn und Vorgängern. Man fühlt sich versucht, die architektonische Linie dieser Oper — ich spreche von der Linie, denn es ist nur eine einzige — graphisch nachzubilden, so einfach und groß, so edel geschwungen und aus beispielloser Formsicherheit heraus entstanden ist sie.

Calzabigis Verdienst an diesem Werke ist sehr groß. Ein Streit aber, wem die Palme gebühre — dem Dichter oder dem Komponisten —, ist müßig, sobald man überdenkt, was wohl aus diesem Orfeo-Libretto geworden wäre, wenn Calzabigi nicht den rechten Mann zur Vertonung gefunden hätte. Sicherlich ein weit schlimmeres Produkt, d. h. eine längst nicht so abgerundete Schöpfung als die besten Opern der oftmals nur zu Unrecht verunglimpften neapolitanischen Epoche.

Der erste Aufzug.

Die durch Glucks unendliche Energie zusammengefügten Formteile zwingen uns deshalb so in ihren Bann, weil sie die Aufmerksamkeit niemals abirren lassen durch irgendwelche episodenhaften und angeflickten Elemente, sondern den Hörer stets auf das Wesentliche hinlenken[3]. Nur eines wird von uns, die wir Glucks Kunstwerk genießen wollen, verlangt —, die Fähigkeit nämlich, die zusammengeschweißten Formteile, von denen ich sprach, nun auch wirklich zusammen zu empfinden.

Es soll hier noch einmal ausdrücklich festgestellt werden, daß es „Nummern" im alten Sinne im „Orfeo" überhaupt nicht gibt. Der erste Akt ist in seiner lapidaren Größe und Einfachheit niemals vorher oder später überboten worden, soweit meine Kenntnis reicht —, und in Glucks Schaffen bestimmt nicht. Seine einzelnen Teile schließen sich zu einem großen Ganzen zusammen, dessen Unterteilung in zwei Szenen nur äußerlich begründet ist, nämlich durch Amors Auftreten[4].

---

[1] Über Calzabigi vgl. die näheren Ausführungen bei Abert, W. A. Mozart I, Leipzig 1919, S. 678 ff.; ferner Abert i. d. Denkm. d. Tonk. i. Österr. XXI, S. XII, Kretzschmar, Gesamm. Aufsätze a. d. Jahrb. d. Musik-Bibl. Peters, Leipzig 1911, S. 204 ff., A. Einstein im Gluckjahrbuch II/III, H. Michel ebendort IV, Welti i. d. Vtjschr. f. M.-W. VII.

[2] Vgl. das von Abert i. d. Mozartbiographie S. 682 f. über die Charakterzeichnung der Gluckschen Helden Gesagte.

[3] Auch C. H. Bitter („Die Reform der Oper durch Gluck", Braunschweig 1884) fallen die „großen Gesamtwirkungen" auf.

[4] In der bekannten Marrschen Gluckbiographie finden wir (I, S. 305 ff.) neben manchem

Die offizielle „Overtura" ist nichts als eines der üblichen Lärmstücke[1], mit dem Drama hat sie nichts zu tun. Die eigentliche Ouvertüre beginnt erst nach dem Verklingen jener „Overtura". Sie wird repräsentiert durch die beiden Choreinsätze[2], welche das Rezitativ und den Tanz einrahmen: S. 14—25[3].

Der erste Chor ist das grandiose Eingangsportal, durch welches wir eintreten in die schmerzensreiche Welt dieser Tragödie. Und wenn dem vokalen Einsatze vierzehn instrumentale Takte vorausgehen, so haben wir es nicht mit einem jener italienischen Ritornelle zu tun, die oftmals so undramatisch wie nur möglich sind, sondern den Chor müssen wir uns während dieses instrumentalen Vorspiels langsam hereinschreitend denken. Es ist eine Entrée, ein Aufzug im Sinne des großen französischen Ballettmeisters Noverre.

Geistvoll ist es, wie Gluck das inmitten dieses Chor-„Portals" erklingende Rezitativ formal — ich spreche vorläufig ausschließlich von der Form — vorbereitet, indem er nämlich den Solisten mitten im Verlaufe des Chores dreimal realistische Schmerzensrufe ausstoßen läßt, welche dann ihre organische Fortsetzung eben im Rezitativ finden. Wichtig ist auch die Stellung dieser kurzen Ausrufe. Die beiden ersten finden sich an formalen Einschnitten (vorher Abschluß auf der Dur- bzw. moll-Dominante) und klammern damit die betreffenden Abschnitte zusammen. Der dritte Ausruf jedoch steht an keinem derartigen Einschnitt, er kommt gleichsam zwei Takte zu früh (zwei Takte später erfolgt nämlich prompt wieder der Chor-Abschluß auf der Dur-Dominante). Das greift bereits hinaus über das rein Formale —, Orpheus bricht plötzlich, unsymmetrisch, d. h. unbeherrscht, los.

Bei einem entsprechenden Durchschnittschor[4] einer neapolitanischen Oper würde das Nachspiel unvermeidlich sein, gleichgültig, ob der Chor während desselben etwas zu tun, d. h. zu handeln[5] hätte oder nicht. Gluck verzichtet auf das Ritornell an dieser Stelle, oder vielmehr: er läßt den Chor, statt in einem instrumentalen Satz, in Orfeos Rezitativ ausklingen. Daß es wirklich ein Ausklingen, ein Ausströmen und nicht etwa ein Wechsel zwischen zwei „Nummern" ist, beweist schon der formal unselbständige Sekundakkord zu Beginn des Rezitativs[6]. Wichtig im selben Sinne ist überdies auch die tonartliche Beziehung von Chor und Rezitativ. Daß Gluck beim

Schiefen auch zahlreiche richtige, ja feine Beobachtungen; ich nenne nur seine treffende Einschätzung der Dreitakter, ebenso des Rhythmus in den Furien-Chören.

[1] Der große Instrumentenspektakel, mit dem sie anhebt, weist auf italienische Gepflogenheit. Die Ouvertüre selbst ist in ihrer Einsätzigkeit unzweifelhaft auf die Praxis der opéra comique zurückzuführen (vgl. Glucks Ouvertüre zu „La rencontre imprévue"), während die Abwandelung eines einzigen Motivs durch die ganze Ouvertüre allerdings als spezifisch Gluckisch bezeichnet werden kann. — Hugo Riemann unterzieht in seinem Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig 1913, II, 3 S. 155 f. die Ouvertüre zum „Orfeo" einer interessanten Betrachtung. — Ernest Newman („Gluck and the Opera", London 1895) stimmt mit mir (S. 57) sowohl in der Beurteilung der „Overtura" wie der „eigentlichen" Ouvertüre überein, welch letztere er wenigstens auch mit der Chorintroduktion beginnen läßt.

[2] Über die in Calzabigis Reformdichtung dem Chore zufallende Rolle vgl. Abert i. d. Denkm. d. Tonk. i. Österr. XXI, S. XIII. Daselbst auch Bemerkungen über die neue Stellung der Arie.

[3] Die Seitenzahlen beziehen sich hier wie im folgenden auf die Neuausgabe des „Orfeo" i. d. Denkm. d. Tonk. i. Österr. XXI.

[4] Alle derartigen Vergleiche beziehen sich — im Verlaufe auch dort, wo es nicht besonders bemerkt ist — auf italienische Durchschnittsleistungen.

[5] Hier sei bemerkt, daß Gluck seinen „Orfeo" eine „Azione teatrale" nennt.

[6] Vgl. Ralph Meyer, „Die Behandlung des Rezitativs in Glucks italienischen Reformopern", Dissert. Halle 1919, S. 35 f.

Rezitativ die Vorzeichen (drei ♭) wegläßt, um sie dann beim Ballo wieder hinzusetzen, entspricht lediglich der Sitte, hat aber keinerlei innere Bedeutung. Ich scheue mich nicht vor der Behauptung, das Rezitativ stehe in c moll genau wie der Chor. Nur ist hier die Tonart in ähnlichem Sinne modern geweitet, wie wir es namentlich auch bei Traetta finden[1].

Erst über das Rezitativ hinweg verebbt der Vollklang des Chores zum reinen Instrumentalstück, nämlich dem Ballo, dessen Stellung im Organismus des Dramas nicht unterschätzt werden darf. Auch er bleibt in der Sphäre des c moll, in dessen Parallele er steht. Was nach ihm kommt, ist nun nicht etwa eine „Wiederholung" des Chores, sondern seine organische Weiterführung.

Wir haben hier die bis zur höchsten Vollkommenheit ausgeprägte Form. Aber nirgends ist diese Form aus sich heraus entstanden, sondern als ihr Erzeuger und Regulator wirkt einzig und allein der dramatische Geist. Jener erste Chor brach ja doch nur ab, weil Orpheus ihm mit seinem Rezitativ das Wort abschnitt. Freilich forderte er die Gefährten mit den Worten „Spargete purpurei fiori!" usw. anderseits noch zum Verweilen auf, wodurch der Ballo dramatisch erforderlich wird —, und nun nehmen die Freunde Abschied von ihm, indem sie ihren vorhin unterbrochenen Gesang zu Ende führen. Wie bewußt und folgerichtig Gluck die Form gebildet hat, geht daraus hervor, daß in der Fortsetzung des Chores die solistischen Zwischenrufe unterbleiben, weil sie jetzt formal gegenstandslos geworden sind. — Aufs wirkungsvollste klingt diese „Ouvertüre" des „Orfeo" dann instrumental aus.

Von feierlich erhabener Größe ist dieses Vorspiel, durch das instinktive künstlerische Empfinden seines Schöpfers der Antike mehr angenähert, als je ein Produkt spekulierender Florentiner Hellenisten. Mit dem Chore verschwindet das c moll. Die „offizielle Klage" ist vorbei. Solange die Gefährten zugegen waren, hielt Orpheus noch — in menschlich verständlicher Scham — an sich, und nur jene erschütternden „Euridice!"-Rufe kamen über seine Lippen. Jetzt aber ist er allein. Nun hören wir seine Klage, die nicht auf hohem Kothurne wie die des Chores dahinschreitet, sondern wärmer, lebendiger ist. Orpheus beginnt in F dur, der Tonart, zu welcher jenes c moll die Dominante ist (Gluck tut ein übriges und schließt den Chor mit dem C dur-Dreiklang ab).

Während die beiden Teile des Chores, kunstvoll gegliedert, sich zu einer großen Einheit zusammenschließen und die Einheitlichkeit dessen, was ich als eigentliche Ouvertüre bezeichnet habe, in die Augen springend ist, beginnen jetzt die oft genannten kleinen Liedformen[2], welche nur dann dramatisch befriedigend wirken können, wenn man auch ihren Zusammenschluß zur Einheit empfindet. Meines Wissens ist noch niemals der tiefere formale Zusammenhang zwischen diesen Liedsätzen und den mit ihnen abwechselnden Rezitativen näher beleuchtet worden. Jene sind ohne diese formal überhaupt nicht zu begreifen.

---

[1] Über die bei Traetta hervortretende Tendenz zur Weitung des Tongeschlechtes vgl. die Stelle bei Walther Vetter, „Die Arie bei Gluck", Dissert. Leipzig 1920, S. 218. Freilich ist hier Traettas Leistung als weit fortschrittlicher zu bewerten, weil er die Tonart innerhalb der geschlossenen Form, Gluck hier nur im Rezitativ weitet.

[2] Vgl. darüber Abert i. d. Denkm. d. Tonk. i. Österr. XXI, S XIII f. Den Komplex der kleinen Formen nennt Abert ein Strophenlied nach Berliner Muster.

Die Hauptbeziehungen sind tonartlich. Das erste Rezitativ („Euridice! ombra cara!") steht in der gleichnamigen moll-Tonart: bis einschließlich den vorletzten Takt herrscht durchaus fmoll; erst vom vorletzten zum letzten Takt des Rezitativs findet die Wendung zum cmoll-Klang (= moll-Dominante von fmoll) statt, auf den dann harmonisch folgerichtig das Fdur des nächsten Liedsatzes erscheint. Die Moll-Trübung des Rezitativs gegenüber dem Dur des lyrischen Satzes entspricht ganz der prinzipiellen Eigenart des Akkompagnato als der dramatisch letzten Affektsteigerung.

Das zweite Rezitativ („Euridice! ah, questo nome!") nähert sich dem vorhergehenden Liedsatze erheblich. Es steht bereits in Fdur[1]. Was des Dichters Worte noch nicht auszudrücken vermögen, zieht wie ein Ahnen durch diese Harmonien —, ein Ahnen nämlich der kommenden Befreiung aus dem Labyrinth des Schmerzes.

Ähnlich ist es ja auch in den lyrischen Gesängen. Auch in ihnen gibt sich eine Entwickelung kund, ein Vorwärts, Aufwärts. Nach der tiefsten Erstarrung in der Chor-Ouvertüre regt sich im letzten Liedsatze des Orpheus („Piango il mio ben cosi") am stärksten neues Leben.

Am leidenschaftlichsten aber regt sich diese Lebenskraft dann im dritten Rezitativ („Numi! barbari numi!"), in welchem das Tremolo Ausdruck des Schmerzes, Grimmes und des unbedingt entschlossenen Bekenntnisses zu Euridice zugleich ist. Und die Tonart! Absage an das bisherige Fdur/fmoll durch jenen genialen Ddur-Dreiklang[2] gleich am Anfang. Wohl wird der fmoll-Klang (nicht Tonart) noch einmal berührt (bei „gioventù"), aber dann geht es mit hinreißender Energie hinüber in das Land der Kreuztonarten: die Erlösung tritt ein —, Amor erscheint[3].

Die nachtwandlerische Sicherheit, mit der Gluck seine kleinen Formen zum monumentalen Formenkomplex zusammenfügt, tritt aufs deutlichste darin zu tage, daß der Ddur-Klang, mit welchem das Rezitativ so überaus charakteristisch einsetzt, es auch beschließt. Fürs erste ist der Sieg entschieden. Die helle Tonart des Lebens und der Freude ist voll in ihre Rechte getreten. Sie steht im Dominantverhältnis zur folgenden Arie[4].

Möge das ästhetische Urteil über diese Arie lauten, wie es wolle[5], eines ist sicher, daß sie innerhalb der dargelegten Entwickelung formal ideal plaziert ist. Sie ist formal insofern der Höhepunkt des Aktes, als hier das lebenbejahende, freudige Element, dessen allerersten Keim wir in dem Fdur-Rezitativ fanden, musikalisch sich ausgeweitet hat zum froh Graziösen, ja fast Kapriziösen.

In dem den ersten Aufzug abschließenden Akkompagnato des Orpheus klingt die

---

[1] Der neueren, in den Bahnen Hugo Riemanns wandelnden Harmonielehre vermögen vermeintliche Abweichungen vom „strengen" Fdur innerhalb dieses Akkompagnatos keine Bedenken mehr zu verursachen.

[2] Die Sextakkordlage ist in diesem Falle auch bezeichnend. Die Grundlage des Dreiklanges würde das Rezitativ all zu scharf von dem vorausgehenden Liede geschieden haben.

[3] Über diese Kreuztonarten vgl. R. Meyer a. a. O. S. 41; ferner auch S. 38 ff.

[4] Das ist nichts Besonderes. In der neapolitanischen Oper, namentlich aber bei Gluck, steht der Rezitativ-Schluß zum Arienbeginn sehr häufig im Dominantverhältnis. Verhältnis der Parallele oder Tonika/Tonika ist auch nicht selten, während scharf kontrastierende Harmonien an diesen Stellen zu den Ausnahmen zu zählen sind.

[5] Diese Arie ist von allen Stücken des „Orfeo" wohl noch am meisten in der Zeit befangen. Auf ihren Zusammenhang mit der opéra comique, speziell mit Glucks „La rencontre imprévue" weist W. Vetter a. a. O. S. 245 hin.

Tonartstimmung der Amor-Arie ohne Unterlaß nach. Abgewandelt wird sie bis an ihre äußersten Grenzen: bei den Worten „le angustie mie" kommt es zum fis moll, bei den Worten „sento gelarmi il sangue"[1] schreit der verminderte Septakkord von cis moll auf; überall aber herrschen doch — eben unter dem Einflusse jenes G dur — die positiven Kreuztonarten[2].

Aus der fast beschaulichen Lyrik der ersten Liedstrophe ist hier ein vulkanischer Ausbruch des Temperaments und der Leidenschaft geworden, und am Ende behält der feste Entschluß die Oberhand: „La legge accetto!" Unmittelbar vor diesem Bekenntnis des Willens zur Tat ist die Tonart D dur erreicht. Der D dur-Klang beschließt das Rezitativ — der D dur-Klang beschließt den Aufzug. Nicht nur der Harmonie, nein, der inneren, dramatischen Bedeutung nach ist das derselbe Klang, der am Anfang und Ende des Rezitativs „Numi! barbari numi!" erklingt.

Diese eine Tatsache wirft ein blendendes Schlaglicht auf die Bewußtheit und Konsequenz Gluckscher Formgebung. Nirgends ist ein Riß im Gefüge des ersten Aufzuges. Auch ein Richard Wagner würde an diesem ersten Aufzug eine ungetrübte Freude haben müssen, wäre er in seiner Erkenntnis nicht durch einseitige, unhistorische dogmatische Vorurteile befangen.

Über die Formteile im einzelnen kann ich mich ganz kurz fassen. Die lyrischen Gesänge des Orpheus sind die einzelnen Strophen eines einfachen Liedes, dessen Ahnen und Geschwister in großer Anzahl in der opéra comique[3] zu finden sind. Diese Tatsache darf jedoch die andere nicht verdunkeln, daß nämlich die Melodie aus echt Gluckschen, unvolkstümlichen Dreitaktern[4] konstruiert ist. Gerade in diesen asymmetrischen Melodiegliedern ist etwas von jener Unrast, die des Orpheus Seele erfüllt. Wäre die Melodie dieses Gesanges das, wofür sie oft erklärt wird, dann würden die beiden Töne des dritten Taktes, nämlich e' und f'[5], je einen ganzen Takt ausfüllen, und wir hätten lauter symmetrische Viertakter, durch welche die Melodie allerdings etwas unerträglich verschwommen Gefühlsseliges bekommen würde.

Die musikalisch (mit Varianten) immer wiederkehrenden Lieder spielen gleichsam als „Pfeiler" des architektonischen Gebäudes genau die gleiche Rolle, welche in kleinerem Maßstabe die Echostellen übernehmen, die sowohl am Ende der Lieder, als auch am Ende der beiden von diesen Liedern eingeschlossenen Rezitative[6] erscheinen und somit ein neues Mittel sind, den ganzen Formenkompler zur Einheit zusammenzuschweißen[7].

Die Arie des Amor steht in jener primitiven Rondoform, welche im ganzen nur zwei Sätze mit einander abwechseln läßt und eben auch am häufigsten in der opéra comique anzutreffen ist.

---

[1] Es gibt wohl keine Dichtung Metastasios, in welcher diese hier von Calzabigi angewandte Phrase nicht wiederholt vorkäme.

[2] Vgl. R. Meyer a. a. O. S. 43.

[3] Über Glucks Betätigung auf dem Gebiete der opéra comique vgl. Aberts Mozart-Biographie S. 676.

[4] Walther Vetter gibt a. a. O. S. 45—56 ausführliche Auskunft über Glucks Neigung zu dreitaktigen Bildungen.

[5] Im Klavierauszug des „Orfeo" (H. Kleemann) fehlt — S. 17 — der lange Vorschlag e'!

[6] Bezeichnenderweise fehlt dieses Echo am Ende des ersten Orpheus-Rezitativs („Basta! basta!").

[7] Dichterisch ist übrigens die Praxis des Zusammenspannens einer Strophenform mit dazwischen liegenden freien Partien in der Kantate zu Hause.

Was dem Chore S. 14 ff. und S. 23 ff. seine antike Größe und Erhabenheit leiht, ist in erster Linie der Rhythmus, der unablässig und unabwendbar wie das Schicksal selbst eine bezwingende Sprache redet und nur ein einziges Mal wesentlich erschüttert wird, nämlich am Ende des Chores S. 24, wo zu den Worten „che dolenti si spargon per te" plötzlich schleppende Synkopen eintreten. Wie ein einziger Schauer, wie ein Schwindel ergreift es noch ganz zuletzt die Masse der Gefährten ...

Das ist absolut typisch für Gluck, und ich habe es in solcher Ausbildung nirgends getroffen: Ein sich Begnügen mit wenigen, aber eindrucksvollen Mitteln und alsdann das Ausspielen des letzten und wirksamsten Trumpfes an einer einzigen Stelle innerhalb des engen Raumes von wenigen Takten.

Das Vorspiel schließt bezeichnenderweise mit der Dominante, die es (ebenso wie am Ende des Chores S. 25 die Tonika) mittels Leittonschrittes des Basses erreicht. Alles folgt aufeinander mit zwingender harmonischer Notwendigkeit: die Dominante auf den ihn tonikalisierenden verminderten Septakkord, die Tonika des Choreinsatzes auf die ihr vorausgehende Dominante; es ist etwas von der Strenge eines Naturgesetzes darin. Der Baß macht in dem Chore so gut wie keine Sprünge, er windet, quält sich vom einen Ton zum anderen in Sekund-, am liebsten in Leittonschritten, und seine innerste Natur treibt ihn zum Beharren auf dem einmal gewonnenen Tone[1].

Die Melodik ist herb und kennt keine Zugeständnisse an die bloße sinnliche Schönheit. Die melodische Linie des Chores wiederholt nicht sklavisch die im „Vorspiel" intonierte Melodie, und am entschiedensten emanzipiert sie sich von ihr an der Stelle, wo Orpheus die „ombra bella" seiner geliebten Euridice anruft. Die langen halben Noten entstammen demselben Geiste wie beispielsweise die ombra-Stelle in der ersten Szene des zweiten Aktes von Traettas „Antigona"[2]. Gluck bedient sich — vornehmlich im „Orfeo" — ebenso wie sein großer Zeitgenosse solcher erprobten Wirkungsmittel dort, wo sie, wie hier, im unmittelbaren Dienste des dramatischen Interesses stehen.

Die Unterdrückung des Taktschwerpunktes und die ihr folgende synkopierende Note im Sopran (auf „odi", „i lamenti" usw.), die beiden Pausentakte gegen Ende des ersten Chorsatzes entsprechen dem Prinzipe realistischer Deklamation auch in Chören, wie wir es namentlich bei Rameau finden. Derselbe Geist, welcher den sekundweis schleichenden Baß erzeugte, waltet auch in den gequälten, chromatisch sich windenden Gängen des Soprans zu den Worten „che piangendo ti chiama", wo Kontrabaß, Violoncello und Baßposaune urplötzlich[3] verstummen, das Orchester zum Concertino wird und der Chor nur noch solistisch besetzt ist. Hier haben wir eine Häufung der Kunstmittel, welche als für Gluck typisch bezeichnet zu werden verdient[4].

[1] Nicht unerwähnt darf bleiben, daß die gleiche Erscheinung sich auch im Ballo findet.

[2] Vgl. darüber die Stelle bei W. Vetter a. a. O. S. 224.

[3] Bemerkenswert ist, wie ostentativ unvorbereitet die Baßinstrumente aussetzen. Weder rhythmisch noch harmonisch tritt vorher irgend welche Beruhigung ein. Harmonisch noch krasser ist die vorhergehende verwandte Stelle (S. 17; zu „che dolenti"), wo die Bässe auf dem Grundton des verminderten Septakkords abreißen. Erst hierdurch bekommt die Concertino-Stelle die beabsichtigte dramatische Realistik.

[4] Vgl. die Stellen über „Häufung der Kunstmittel" bei W. Vetter, a. a. O. S. 25, 27, 32 (Anmerk. 1), 58 usw.

Auf eine Steigerung des Ausdruckes vom ersten zum zweiten Chorsatze muß ich noch besonders hinweisen. Während nämlich im ersten Chorsatz der den Taktschwerpunkt unterdrückende Sopran von den anderen Stimmen in einfachster Weise Note gegen Note begleitet wird, umgekehrt — wenn die anderen Stimmen den Taktschwerpunkt unterdrücken (S. 16, 17, 19, 20), der Sopran daran nicht teilnimmt, vereinigen sich im zweiten Chorsatz die Stimmen in der Weise, daß Sopran und Alt in der Unterdrückung des Taktschwerpunktes gemeinsame Sache machen, der Tenor erst ganz schweigt und dann im folgenden Takt mit seiner synkopierenden Note einsetzt. Überdies bringt der Alt jene erwähnten chromatischen Gänge, infolge der Pausen aber in eigentümlich ausdrucksvoller rhythmischer Verzerrung. Die bereits genannten schleppenden Synkopen, die den Satz beschließen, stehen am Endpunkt dieser Steigerung.

Die Harmonik ist frei von jeglicher Kompliziertheit. Die relativ zahlreichen verminderten Septakkorde erklären sich von selbst. Weite Modulationen finden nicht statt. Cmoll herrscht. Eine Neigung zur (meist tonikalisierten) Moll-Dominante macht sich bemerkbar. Gmoll ist von jeher für die italienische Oper die Tonart des Schmerzes. Rhythmus und Harmonik gehen Hand in Hand: das Lastende, unter der Wucht des Schmerzes Gebeugte wird durch beide versinnlicht, und zwar durch die Harmonik vermittels der ausharmonisierten Vorhalte.

Ganz von dem gleichen Geist ist die Instrumentation durchdrungen. Zink und Posaunen[1] blasen unablässig. Schwer, lastend ist auch das instrumentale Gewand (bis auf die beiden Concertino-Stellen, die aber bezeichnenderweise im zweiten Chorsatz nicht wiederkehren). Chor und Orchester verschmelzen zu einem einzigen Ganzen, keines hat den unbedingten Vorrang vor dem anderen. Nur einmal in jedem Chorsatz — an der ombra-Stelle — schwingen die Geigen in wehklagendem Gesange sich über die Singstimmen, welche in tiefer Tonlage scheu flüsternd die „ombra bella" Euridices anflehen.

Nach dem bereits anläßlich der Besprechung der Form im großen Gesagten ist es ohne weiters klar, daß ich der vielfach verbreiteten Ansicht, zwischen den Liedstrophen des Orpheus und den Rezitativen klaffe ein großer Stimmungsgegensatz[2], in dem Sinne, wie er allgemein angenommen wird, nicht beizustimmen vermag. Eine solche These aufzustellen ist überhaupt nur demjenigen möglich, welcher lediglich lauter einzelne aneinander gereihte kleine Formen sieht und nicht zur Synthese dieser Formen zur großen, unteilbaren Einheit gelangt. Ich sehe Stimmungskontraste nur in dem Sinne, wie ich sie — in entsprechend kleinerem Maßstabe — auch innerhalb des eben besprochenen Chores konstatieren könnte, und in diesem Sinne sind sie kein Mangel, sondern gehorchen vielmehr einem ästhetischen Postulat.

Berechtigt wären jene Einwendungen gegen den Stimmungsgehalt der Liedstrophen nur, wenn diese eben — keine Liedstrophen, sondern im selben Stile breit ausgeführte Ariengebilde wären. Diese würden eine zu große Belastung nach der weich-lyrischen Seite darstellen, denen die Rezitative nicht das ästhetisch notwendige Gegengewicht

[1] Ihre Benutzung ist kein besonderer Gedanke Glucks. Diese Instrumente sind vielmehr in jener Zeit typisch für jede Begräbnismusik. Darauf weist auch Abert i. d. Denkm. d. Tonk. i. Österr. XXI, S. XVIII hin.

[2] Vgl. Ralph Meyer a. a. O. S. 38.

halten könnten. In dem Formganzen, wie ich es vorhin darlegte, innerhalb dessen ich die Beziehungen der einzelnen Teile zu einander bloßlegte, existiert eine einzige große ansteigende Linie, der man es unmöglich zum Vorwurf machen kann, daß sie in Wellenbewegungen verläuft —, weil sie nämlich die Hauptrichtung niemals verliert.

Warum sollen nicht auch in Orpheus' Brust zwei Seelen wohnen, warum sollen seine Äußerungen nicht zwei Empfindungsgebieten angehören: einem rein menschlichen und — um mich ganz klar auszudrücken — einem künstlerischen —?[1] Aufgabe Glucks war dabei nur, dafür Sorge zu tragen, daß die einzelnen Teile nicht auseinander fielen —, und das ist ihm in vollendeter Weise gelungen.

Für mein Empfinden stellen weiterhin auch die beiden Moll-Trübungen des F dur-Klanges[2] in Takt 10 und 18 eine unüberhörbare Beziehung her zu dem das folgende Rezitativ einleileitenden f moll-Akkord. Und an sich sind sie doch auch eine Beeinträchtigung der „behaglichen" lyrischen Stimmung. Die Tonart kommt hinzu. Ich habe F dur besonders oft in Liebesarien der Italiener gefunden. A. B. Marx spricht bei der Charakterisierung dieser Tonart von einem „leisen Schatten", der sich darüber breite —, ich bin sicher, daß Gluck ähnlich empfunden hat.

Die Teilnahme der sonst doch so stummen Natur in dem Echo (das darum nicht spezifisch Gluckisch ist) gibt dem Schmerze des Orpheus doch einen „Wiederhall", der auch den Hörer nicht ungerührt lassen kann[3]. Wie sehr Gluck gerade dieses Echo am Herzen gelegen hat, erkennt man daran, daß er für seine Ausführung eigens ein Bühnenorchester vorschreibt.

Überhaupt spricht die Instrumentierung ein entscheidendes Wort in den Liedstrophen. In der ersten Strophe treten Flauti und Chalumeaux (eine Oboenart) zum Streichorchester. Letztere sind nur im Bühnenorchester, also nur an den Echostellen, beschäftigt, und die weichen Flöten liefern das ausschlaggebende Bläserkolorit. In der zweiten Strophe wird die Flöte durch ein Blechinstrument, das Horn, ersetzt, und dieses muß in der dritten Strophe dem starken Aufgebot von zwei Corni inglesi plus 1 Fagotto weichen (die Chalumeaux bleiben dem Bühnenorchester vorbehalten). Daß in dieser Orchesterbesetzung eine zunehmende Steigerung zum Ausdruck kommt, kann niemand bestreiten.

Ganz der gleichen Steigerung dienen aber auch die melodischen und rhythmischen Varianten. Sie sind durchweg Bereicherungen. In der zweiten Strophe sind sie

---

[1] Neuerdings herrscht kein Zweifel mehr über Glucks im „Orfeo" und auch in anderen Reformopern, z. B. in der aulischen Iphigenie, befolgte Methode, kraft deren er jeden dramatischen Charakter auf einen ein für alle mal feststehenden, in seinen Grundzügen sich weder im freudigen noch im schmerzvollen Affekt wesentlich ändernden Typus zurückführt: so hier der göttliche Sänger Orpheus, dort der männermordende Pelide. Diese exquisit rationalistische Methode tritt natürlich in grellen Gegensatz zur modernen psychologischen Charakterbehandlung. Hierin liegt eine der Grundlagen zum Verständnis Glucks. (Vgl. A. Heuß' Aufsatz ZIMG XV, 1914. Anm. d. Schriftl.) — Keineswegs jedoch würde diese seine Methode einen unüberbrückbaren Gegensatz zwischen Arie und Rezitativ rechtfertigen. Beziehungen müssen unbedingt da sein, und sie sind da, und zwar, wie ich nachgewiesen habe, sowohl solche formaler, wie inhaltlicher Natur.

[2] In dem Kleemannschen Klavierauszug des „Orfeo", welcher Aberts Aussetzung des Continuo mit einbezieht, ergibt sich ein Septakkord, der aber — nach Hugo Riemanns Akkordlehre gedeutet — an dem obigen Tatbestand nichts ändert: c-Unterklang mit Septime (also f moll).

[3] Die speziell in den Dienst des Schmerzvollen tretende Bedeutung des Echos macht man sich am besten klar, wenn man sich einmal die lächerliche Wirkung vergegenwärtigt, welche dieses Echo in einer fröhlichen Arie hervorrufen würde.

noch selten und kaum merklich, in der letzten aber recht erheblich (z. B. Takt 5, 8, 17 und 19). Hier finden wir jenes Prinzip der italienischen Sänger, jede Melodie-Wiederholung mit neuen Varianten auszustatten, zum sparsam und konsequent im Sinne der dramatischen Entwickelung angewandten Kunstmittel des Komponisten verdichtet.

Staccato statt legato, unisono statt akkordisch, fließendere Bewegung in den Geigen (S. 29, 2. System) —, all das Kennzeichen der zweiten Strophe gegenüber der ersten. Und in weiterem Abstand folgt wiederum die dritte Strophe, in der lebhafte Sechzehntelbewegung herrscht. Diese ist fraglos der Naturmalerei („va mormorando il rio“) zu liebe entstanden[1]. Daß sie aber auch, und zwar nicht zuletzt, im Dienste der dramatischen Entwickelung, wie ich sie dargelegt habe, steht, darauf ist meines Wissens noch von keiner Seite hingewiesen worden. Das ganze Orchester nimmt an der lebhafteren Bewegung teil, vor allem auch die Bässe. Und es sei nicht vergessen, daß das Einsetzen dieser Bewegung zusammenfällt mit der bedeutsamsten Moll-Trübung des F dur-Akkordes. Trübe Aufwallung des Schmerzes, Aufkommen aktiver Kräfte, dazu Naturschilderung (man bedenke, daß die Natur Anteil nimmt an Orpheus' Schmerz!): alles liegt in dieser Musik, welche die letzte Steigerung innerhalb dieser Liedstrophen darstellt. Die weitere Entwickelung vollzieht sich außerhalb der geschlossenen Form. Das Akkompagnato bekommt das Wort. —

Dem bereits über die Amor-Arie Gesagten habe ich nicht viel Neues hinzuzufügen. — Wie die bildende Kunst des 18. Jahrhunderts den Amor als geflügelte Gottheit darzustellen pflegt, so tänzelt dieser Gluckſche Amor gleichsam auch als Flügelknabe dahin. Die Musik, die selbst das Fagott im Seitensatze zum rhythmisch-graziösen Vertreter der Melodie macht, ist zweifellos gar zu leichtfüßig geraten und dem Ernst der Situation, der doch immerhin nicht geleugnet werden kann, nicht ganz entsprechend. Die formale Stellung der Arie innerhalb des Gesamtorganismus war, wie wir sahen, mustergiltig. So richtig sie musikalisch aber auch gedacht ist, schießt sie doch weit übers Ziel hinaus und ist insofern verunglückt.

Der zweite Aufzug.

Ein scharfer Schnitt geht durch den zweiten Aufzug. Das düstere Unterweltsbild tritt in stärksten Gegensatz zum hellen, sonnigen Elysium[2]. Bejahung des Lebens, Willen zur Tat symbolisierte der den ersten Aufzug abschließende D dur-Dreiklang. Am Beginn des zweiten Aufzuges werden wir zurückgeschleudert in eine Sphäre, die noch dumpfer und tragischer ist als die zu Beginn der Oper. Aufs schärfste rhythmisiert, erklingt unisono mehrmals der Ton es. Doppeldeutig. Man weiß nicht, ist er Terz oder Grundton. Er ist beides. Wir sind nicht in c moll, nicht in Es-dur. Alles ist im Werden. Und es wird — c moll ... Die Maestoso-Einleitung wäre eines Beethoven nicht unwert; gerade über sie ließe sich viel sagen. Doch wir wenden uns zum Chor und zu der formalen Entwickelung, die er anbahnt.

Was wir im ersten Aufzug erfuhren, erleben wir im zweiten aufs neue, nur in

[1] Die Verwendung des englischen Horns für Naturschilderungen ist bei den Italienern häufig.

[2] Rameau hat offenkundig Pate gestanden. Man denke an die Szene, da Castor zu Pollux in die Unterwelt kommt. Auf die Verwandtschaft des einleitenden Viertelmotivs in dem instrumentalen Satz zu Beginn mit dem Rameauschen Motiv hat übrigens schon Abert hingewiesen.

gewaltigerem Ausmaß. Der Chor hat keine Einleitung im Sinne eines Ritornells. Alles ist Drama im eminenten Sinne des Wortes. Bereits innerhalb der „orribile sinfonia" prallen die beiden Gegensätze zusammen: Furien (I. Orchester) — der göttliche Sänger (Harfenklang; II. Orchester).

Chor (Marcato, Andante un poco) + Ballo (Presto) + Chor (Andante) + Ballo bilden natürlich eine unlösliche organische Einheit und sind nicht „Nummern"[1]. Die Parallele zum ersten Akt ist ohne weitres klar. Nur sind hier die Parteien — dem dramatischen Inhalt entsprechend — viel plastischer herausgemeißelt und gegen einander abgesetzt. Die Furien lassen sich nicht „dreinreden". Orpheus kommt erst zu Worte, nachdem ihr Formenkomplex beendet ist. Beendet freilich nicht im musikalischen Sinne. Der genannte Formenkomplex endet nämlich mit der Dur-Dominante von cmoll als Quintsextakkord.

Mit der gleichen Harmonie, in der gleichen Lage (Sextakkord) setzt Orpheus' Harfenorchester ein. Hier ist also ein Fall der absichtlichen Verwischung der Grenzen zwischen den Unterteilen der einen großen Form —, es ist alles im Fluß.

Beim Beginn von Orpheus' Gesang herrscht die „für Götter- und Geisteranrufungen traditionelle Tonart Esdur"[2]. Uns interessiert diese Tonart aber vorerst einmal wegen ihrer Beziehung zu dem vorangehenden cmoll, dessen Paralleltonart sie ist. Der Sterbliche hat die Schwelle des Todes lebend überschritten, aber von seinem Antlitz spiegelt sich etwas wieder von dem Grausen der Umgebung, und aus seinem Gesang — so sinnlich schön er auch ist — klingt etwas wie ein leiser Wiederhall der Stimmen der schrecklichen Töchter der Nacht ... bis diese selbst mit ihrem furchtbaren „No!" dazwischendröhnen.

Mit wahrer genialer künstlerischer Intuition ist — wenn wir uns vorläufig an die rein äußerlichen Merkmale halten — der Chor „Misero giovane" an Orpheus' Gesang angeschlossen. Nicht das cmoll kehrt wieder, was ja nur ein langweiliger Zirkel wäre, sondern statt der Parallele ist die Variante zur Verkittung gewählt. Ohne daß man Kenntnis von dem Inhalt der Szene hätte, müßte man lediglich aus der Modulationsfolge dieses Chores schließen, daß die Vertreter des Chores innerlich Fühlung mit Orpheus gewinnen, weil nämlich die ominöse Tonart fmoll am Ende des Chores eintritt, jene Tonart, welche wir vom ersten Aufzug her als Orpheus-Tonart kennen, und in der dieser denn auch seinen nächsten Gesang anstimmt.

Aber Orpheus selbst fühlt in seinem Innern eine ähnliche Hölle, wie sie ihn hier grausig umgibt. Diesem Gedanken gibt er Ausdruck —, die Musik lenkt folgerichtig nach dem „höllischen" cmoll. Da geschieht das Wunder: die Furien ergreifen „ihre" Tonart nicht, sondern machen sich diejenige des Orpheus zu eigen! Jenes cmoll wird Moll-Dominante zu fmoll und räumt diesem endgültig das Feld. Fernerhin aber spielt die freundliche Dur-Dominante von fmoll eine bedeutsame Rolle (eine Vorahnung des Elysiums = Cdur!).

Die Entspannung ist erfolgt. Der Ballo in der Orpheus-Tonart Fdur kann beginnen und mit ihm die sonnige Elysiumszene. Auch zwischen diesen beiden Teilen, so gegensätzlich sie sich verhalten, klafft formal kein Riß. Die besprochene Unter-

[1] Speziell für diese formalen Bildungen und Verkettungen ist die tragédie lyrique vorbildlich gewesen.

[2] So Abert i. d. Denkm. d. Tonk. i. Österr. XXI, S. XIX.

weltsszene aber gliedert sich in zwei Unterabschnitte: jenen Formenkomplex von Chören und Instrumentalstücken gleichsam wieder als „Eingangsportal“ und den Kernteil, das Ringen zwischen Orpheus und den Furien.

Welch rein musikalisch vollendet schöner Bogen schwingt sich von dem fmoll-Furienchor über das Fdur des Ballo zu dem Cdur des berühmten Akkompagnato „Che puro ciel!“. Und bis an den Schluß des Aufzuges, welcher überraschend einfach und schnell erreicht wird, bleibt es bei Fdur, bzw. seinen (Ober- oder Unter-) Dominanten. Nicht zuletzt ist es immer wieder diese Tonart, die formbildend wirkt, indem sie die Unterteile, die Szenen, und zuletzt auch die ganzen Aufzüge zu einer einzigen großen Einheit zusammenklammert. Die kleinen Formen tauchen im Organismus des Ganzen vollständig unter. —

Der Rhythmus verbindet sämtliche Furienchöre zu einer Einheit. Und dieser Rhythmus ist so einfach und lapidar, daß er jedem Hörer sofort durch Mark und Bein hämmert und einen, wenn man ihn einmal innerlich erfaßt hat, lange nicht verlassen will. Der erste Chor („Chi mai dell' Erebo“) ist Torso. Er reißt auf der Dominante ab und wird vom Ballo unterbrochen. Welche Realistik liegt hierin! Zugleich liegt hierin aber auch die wirksamste Apologie der Tanzsätze, welche im „Orfeo“ als dramatisch absolut gleichberechtigtes Element fungieren. Das Unstete, Unruhige und Beunruhigende, das ewige Schweifen und rastlose sich Bewegen liegt im Wesen dieser Ausgeburten des Hades. Auch ihr Wortgesang ist m. E. mehr symbolisch zu nehmen und für sie — man bedenke den Rhythmus — lediglich Anlaß zum Tanz.

Geigen und Bratschen tremolieren. Oboen, Fagotte, Violoncell und Baß geben den Rhythmus an; außer ihnen der (gemischte) Chor im stahlharten Unisono. In diesem Unisono scheint mir der Begriff der kompakten, in der Abwehr des verwegenen Eindringlings unbedingt einigen Masse zu liegen. Rein musikalisch kommt darin der Charakter der lapidaren Einleitung zum Ausdruck.

Die Harmonik tritt in wuchtigster Weise auch in der horizontalen Linie der Chormelodie zu tage. Vor allem beachte man die jeweilig ersten Noten der Takte 4 bis 6, die den verminderten Septakkord noch schärfer herausmeißeln als die Melodielinie Takt 7/8 das vermag.

Und auf eine die metrischen Verhältnisse dieses Chores betreffende Tatsache ist meines Wissens noch von keiner Seite hingewiesen worden. Wir haben nämlich gar keinen $^3/_4$-, sondern vielmehr $^6/_4$-Takt. Diese Erkenntnis verhilft uns überhaupt erst zum richtigen Verstehen des Beginnes im besonderen und der Deklamation im allgemeinen. Der Chor beginnt auftaktig, die Thesis befindet sich nicht auf „Chi“, sondern auf „Erebo“. Zum eindrucksvollen Vortrag des Chores ist es ungeheuer wichtig, das zu wissen. Der Chor umfaßt fünf wirkliche Takte (darunter je einen halben am Anfang und am Schluß). Damit wird für jedes feinere metrische Empfinden das Abreißen des Chores natürlich noch drastischer. — Nachdem die Furien am Tanze sich gesättigt haben, beginnen sie von neuem, und zwar mit wortgetreuer Wiederholung des ersten Chorbruchstückes, welchem sich nun aber die Fortsetzung anreiht.

In diesem Chore wird meine Deutung der metrischen Verhältnisse aufs beste bestätigt. Jeder Abschnitt beginnt in ihm auftaktig, jeder endet, wie das in einem

normalen Musikstück nicht anders sein kann, auf der Thesis (auf ihr ist vor allem auch der Platz der Fermate), und durchweg — das ist sehr wichtig — ist der (Halb-) Takt mit dem markanten punktierten Rhythmus auch der schwere, d. h. bei Annahme des $^6/_4$-Taktes, der punktierte Teil fällt in die erste Takthälfte.

Nach dem unisonen Fünftakter ballen die Furienstimmen sich zu Akkorden zusammen. Heftig zuckt die melodische Linie hin und her, zackig, bizarr: Oktav- und große Septsprünge — schauerlich reibt sich die kleine Sekunde c'—des' (c-Unterklang mit großer Sept) — die Bässe heulen chromatisch empor. Damit nicht genug, wendet Gluck hier ausnahmsweise eine Tonmalerei an vermittels jener vom gesamten Streichorchester ausgeführten Zweiunddreißigstel-Vorschläge, welche das Heulen des Höllenhundes versinnlichen sollen.

Die Gliederung des Chores S. 54—58 gestattet uns einen tiefen Blick zu tun in Glucks dramatische Absichten. Die fünftaktige Einleitung kehrt genau wieder. Daran schließt sich ein abermals fünftaktiger Abschnitt (immer den $^6/_4$-Takt vorausgesetzt), der dann aber durch den folgenden Dreitakter zu einer achttaktigen Periode ergänzt wird. Dieser Achttakter ist der formale Kern des Ganzen. Nach einer kurzen, rein instrumentalen Episode beginnt, rein formal beurteilt, die Coda, welche aufs genaueste der vokalen Unisono-Einleitung entspricht, also abermals ein (auftaktiger) Fünftakter ist.

Wir durchschauen den Sachverhalt jedoch nur halb, ehe wir die harmonischen Verhältnisse untersucht haben. Hier erkennen wir, daß alles auf eine großartige Realistik eingestellt ist und — bei aller Monumentalität des Chores — geradezu *improvisatorischen* Charakter trägt. Jenes vokale unisone Vorspiel endet auf der Dominante; auch das ist nicht ohne Bedeutung. — Der zweite Fünftakter (bis zur Fermate S. 56) endet auf dem verminderten Septakkord von cmoll[1]. Es ist wie ein wildes Hinausstreben über jedes Gesetz harmonischer Kadenzierung, verbunden mit der Asymmetrie des Baues. Aber wie die Symmetrie durch den folgenden Dreitakter in einem gewissen Sinne wiederhergestellt wird, so kommt es auch zum harmonisch befriedigenden Abschluß auf der durch das unisone c repräsentierten Tonika am Ende des Dreitakters.

Nunmehr setzt der Kernteil abermals ein, und diesmal behalten die elementaren negativen Gewalten der Furien die Macht, indem die Symmetrie nicht hergestellt wird, der harmonisch befriedigende Abschluß nicht eintritt, sondern der Chor auf jenem ominösen verminderten Septakkord gleich wie mit einem wilden Aufschrei abbricht — —, hier beginnt der Ballo[2].

Man kann es nur als genial bezeichnen, wie Gluck hier mit seiner Musik einerseits das gegen jeden Zügel sich aufbäumende Wesen der Furien, ihr düster-dämonisches und zugleich leidenschaftliches Wesen versinnlicht, anderseits aber selbst die unsymmetrischsten musikalischen Perioden in ihrer Vereinigung mit abrupter, schein-

---

[1] Nach Hugo *Riemanns* Terminologie auf der Dominante ohne Grundton mit Sept und Non. Ich erwähne das deshalb, weil der *fehlende* Grundton mir charakteristisch für das Schwankende, Schwebende, Rastlose der Stelle zu sein scheint. Daneben hat die verminderte Harmonie hier natürlich auch ihren üblichen Charakter als Ausdruck stärksten Affektes.

[2] Sein erster Eintritt war wesentlich weniger gewaltsam (durch die einfache Dominante) herbeigeführt.

bar gesetzloser Harmonisierung in das Schema „Einleitung — achttaktiger(?!) Hauptsatz — Coda" einzuspannen weiß. —

Ballo und Orpheus' Gesang „Deh placatevi" sind durch die Harmonik untrennbar verbunden. Aber Gluck tut mehr. Jetzt wird einem die funktionelle Bedeutung jener Harfenstelle nach der instrumentalen Maestoso-Einleitung zu Beginn des zweiten Aufzuges erst so recht klar. Durch sie wird das jetzige plötzliche Ertönen der Leier des göttlichen Sängers motiviert. Was hier geschieht, nämlich das Unterbrechen der Furien durch den sterblichen Menschen, das ist dort instrumentaliter — fast visionär — vorgebildet.

Was innerhalb der reinen Instrumentalmusik schon aus dem ästhetischen Gesetz des Kontrastes heraus durchaus berechtigt war, das hätte im Verlauf des Dramas ohne entsprechenden Vorgang nicht ohne Gefahr geschehen können. Auf diese Weise aber wird der Anschein vermieden, als habe Orpheus, dem die Furien so breiten Raum zu Gefühlsergüssen lassen, sie schon besiegt, ehe er nur recht begonnen. Sobald sein „göttlicher Gesang" aber erst einmal erklungen ist, stehen die Furien auch tatsächlich unter seinem Bann, und die psychologische Wahrheit ist gerettet.

Der Stil des Orpheus-Gesanges ist italienisch, darüber kann kein Zweifel sein. Italienische Art galt damals und kann auch heute noch mit Recht als Muster eines sinnlich schönen und bestrickenden Gesanges gelten. Sie hier anzuwenden war der psychologische Moment gegeben. In dieser Art tritt jene Eigenschaft des Orpheus in hellstes Licht, welche Gluck bei der Konzeption aller geschlossenen Gesänge seines Helden vorschwebte: die Eigenschaft, welche in einer alles bezwingenden Macht des Gesanges zum Ausdruck kommt.

Aber wenn ich anläßlich der Besprechung der Liedstrophen des ersten Aktes den Tadel zurückwies, Gluck habe lediglich weiche, trauliche Musik gegeben, und sowohl die dunkeln Schatten in jenen Melodien als auch ihre innige Beziehung zu den schmerzgequälten Rezitativen betonte, so muß ich hier zwar den italienischen Grundcharakter des Gesanges „Deh placatevi" feststellen und seine durchweg auf sinnliche, bestrickende Schönheit gehende Tendenz, zugleich aber auch hervorheben, daß sogar in diesem Gesange (abgesehen selbstverständlich von den „No!" der Furien) die Schatten nicht fehlen, daß vielmehr gerade in ihm vieles auf eine mühsame Beherrschtheit des Sängers schließen läßt und zu uns von seiner bitteren Herzensqual redet.

In dem lombardischen Rhythmus zu „sdegnose" zittert etwas von dieser Qual (so unzählige italienische Vorbilder auch dafür aufzuweisen möglich ist). Wäre dieser Rhythmus ein integrierender Bestandteil der Melodie, würde er an dieser Stelle nichtssagend sein —, aber dieses einmalige — echt Gluckische — Aufzittern ist von unleugbarer psychologischer Bedeutung.

Während Orpheus am Anfange seines Gesanges noch volle Fassung bewahrt, verläßt ihn diese Fassung bereits am Anfang des zweiten Teils (S. 60, letzter Takt). Der Ausruf „Deh!", welcher dort kaum vernehmbar war, wird hier auf der langgezogenen kleinen Sekunde Künder seines ganzen Jammers[1] —, und das gleiche

[1] Folgendes feinsinnige Urteil eines zeitgenössischen Ästhetikers (Wilhelm Heinses in dem Roman „Hildegard von Hohenthal", Sämtl. Werke, Leipzig 1903, Bd. V, S. 305) erscheint mir der Zitierung wert: „Das deh — placatevi! bei der Wiederholung im zweiten Abschnitt, mit dem halben Ton in der Melodie ... ist ein Meisterzug.

instinktiv in unmittelbarer Nähe. Am Ende des Rezitativs verkünden ihm denn auch Sopran und Alt des Chores die Gewährung.

Diese kurze noch in das Rezitativ hineinfallende Chorstelle interessiert uns vor allem aus formalen Gründen. Sie hat innerhalb des Rezitativs genau die gleiche Funktion wie die solistischen Einwürfe innerhalb des ersten Chores („Ah, se intorno"). Durch sie wird der Wiedereintritt des Chores formal vorbereitet und begründet. Durch sie gewinnt der ganze Chor aber auch erst sein warm pulsierendes Leben, denn er bezeugt dadurch unmittelbare Anteilnahme an der Handlung. Er redet den Orpheus nicht nur an, sondern er schenkt der Rede des Sängers auch volle Aufmerksamkeit und antwortet ihm. Alles freilich, ganz der ökonomischen und stets gemessenen Grundnatur Glucks entsprechend, in maßvollen Grenzen. Der Einfluß der französischen tragédie lyrique ist unverkennbar, er ist aber temperiert und durch Glucks individuelles Wesen modifiziert.

Der Chor S. 94 ff. ist (abgesehen von kleinen, unwesentlichen Varianten) die getreue Wiederholung des Chores S. 88 ff. Nur eines fällt auf. Der erste Chor trägt die Tempobezeichnung „Andantino", der zweite „Allegretto". Allegretto ist das Diminutiv von Allegro, welches eigentlich „froh" bedeutet. Die Deutung liegt nahe, daß in diesen verschiedenen Tempobezeichnungen die einzige Steigerung innerhalb dieser sonst identischen Chöre ausgedrückt ist, und zwar in dem durch die dramatische Entwickelung gegebenen Sinne. Euridice, die Ersehnte, erscheint kurz vor Beginn des zweiten Chores im Gesichtskreis[1], Freude ergreift den Orpheus und mit ihm die seligen Schatten, die sich in ihrem zweiten Chor nunmehr an Euridice wenden. Auch hierin liegt ein bedeutsamer Unterschied zu der „Chor-Ouvertüre" des ersten Aufzugs, daß wir textlich hier eine entschiedene Entwickelung haben. Euridice, die Titelheldin der Oper, tritt ein in den Kreis der Handelnden; dieser zweite Chor bildet die erste unmittelbare Anrede an sie. —

Nun ein Wort über den melodischen Bau des Chores. Die harmonische Beziehung zwischen Rezitativ-Ende und Chor-Beginn ist eine nahe; sie stehen im Verhältnis des Leittonwechselklanges. Mithin ist der musikalische Fluß zwischen Rezitativ und Chor ununterbrochen, ebenso wie das Erklingen des Chores — genau wie an der späteren Stelle — vorbereitet und motiviert ist durch jene kurze noch innerhalb des Akkompagnatos erklingende Chorstelle.

Das kurze Vorspiel ist ein aus drei regulären Zweitaktern gebildeter Sechstakter, welcher elliptisch endet. Im Orchester schließt sich ein regulärer Viertakter an. Der Gesang beginnt mit einem überschüssigen Viertel, das metrisch ins Vorspiel zu verweisen ist (daher die Ellipse). Daraus ergibt sich natürlich ein Fünftakter. Während im folgenden die Geradtaktigkeit überwiegt, erscheinen gegen Ende wieder ziemlich komplizierte Bildungen. S. 90 nach dem Wiedereinsetzen des Kontrabasses erklingt ein (vokaler) Fünftakter, der aber durch das Orchester zum Sechstakter ergänzt wird (und zwar vermittels des melodisch markanten weit ausholenden Sechzehntelauftaktes in beiden Geigen und des reizvollen Trugschlusses). Was aber hier das Orchester

[1] Schon am Schluß des großen Akkompagnato (S. 88) weist der Chor mit den Worten „Giunge Euridice!" auf die Nahende. Aus dem späteren Rezitativ („Anime aventurose") ist jedoch zu schließen, daß sie noch nicht sichtbar, wenigstens noch nicht von Orpheus bemerkt worden ist.

„gut macht", das „verdirbt" es ein paar Takte später, wo es den vokalen Viertakter durch einen eingeschobenen instrumentalen Takt zum Fünftakter ergänzt.

Eine Merkwürdigkeit der Melodie ist übrigens noch, daß sie durchweg auftaktig angelegt ist, aber vokal sehr oft mit dem schweren Taktteil beginnt (so besonders an der Stelle, wo der Kontrabaß aussetzt: nur bei dem Text „amor ti rende" erscheint der normale Auftakt — in der deutschen Übersetzung übrigens auch hier nicht! —; sehr auffällig auch noch S. 90 unten bei beiden Choreinsätzen). All solche Züge geben Glucks Musik ihre eigenartige herbe Physiognomie und erheben sie auch hier wieder hoch über alles Durchschnitts-Liedhafte.

Der Chor hat kein Nachspiel. An dessen Stelle tritt der Ballo. Gluck verschwendet nicht. Besonders in „Orfeo ed Euridice" steht kein überflüssiger Takt.

Harmonisch bemerkenswert ist das Fehlen jeglicher Trübung. Für den verminderten Septakkord ist natürlich kein Platz. Nur die Tonart gemahnt daran, daß die endgültige Lösung noch nicht gefunden ist: das Fdur ist in zu naher Erinnerung als Tonart der ersten Orpheus-Klagen. Und es trübt sich über den Aktschluß hinweg — auch der fallende Vorhang vermag keinen Riß in Glucks einheitlich aufgeführtem Organismus des Kunstwerkes zu bewirken — sofort wieder zum tief schmerzlichen fmoll.

Im Orchester treten zu den Streichern Hörner und Fagotte, welche diskret verwendet sind. Besonders schön ist die Stelle (S. 89/90), wo das singende Violoncello die Aufgabe des fundamentierenden Kontrabasses übernimmt, die Hörner aussetzen und die Soprane und Alte sich gegenseitig in liebevoll schmeichelnder Melodie Euridices Namen zurufen. Offenbar ist diese ganze Stelle in Instrumentation wie in Melodik aus dieser ersten Situation herausgeboren und verliert, wie das bei strophisch komponierten Vokalsätzen häufig der Fall ist, bei ihrer Wiederkehr im zweiten Chor (S. 95—96) einiges von ihrem ursprünglichen Reiz.

Der dritte Aufzug.

Im dritten Aufzug beschäftigt uns zuerst der Formenkomplex S. 106—133, welcher den Zwiegesang Orpheus' und Euridices, Euridices Arie „Che fiero momento" und diejenige des Orpheus „Che farò" umfaßt. Alle drei Stücke sind wesentlich ausgedehnter als die bisher genannten und neigen mehr den in Italien üblichen Formen als den kleinen Liedformen zu, aber ich kann, ohne daß ich sie darum tadeln will, doch auch nicht sagen, daß darin unbedingt ein Vorzug läge.

In einigen Punkten scheinen Glucks künstlerische Kräfte in den geschlossenen Formen des dritten Aufzuges allerdings zu erlahmen. In dieser Feststellung liegt aber weniger ein Tadel, denn ein Lob des Dramatikers Gluck, weil seine Kunst nämlich nur dort versagt, wo der Dichter nicht mehr auf der Höhe ist[1]. — Das kommt jedoch vorläufig noch nicht zur Erörterung.

Das Duett steht in Gdur, einer Tonart, welche in der Umgebung der übrigen Orpheus-Tonarten eine sonderbare Stellung einnimmt. Sie steht in der Mitte zwischen Ddur, der hellen, freudigen, lebenbejahenden, und Cdur, der mehr oder minder

[1] Heinse sagt a. a. O., S. 306 sehr richtig: „An der Klippe der Katastrophe scheitert aber die Dichtung, und natürlich muß das Kolorit und Helldunkel, wie Gluck seine Musik nennt, der Zeichnung folgen".

neutralen, die aber im „Orfeo" nahe Beziehungen zum cmoll des Todes und der Furien unterhält. Vor allem aber ist der Gdur-Dreiklang Dominante von cmoll, und er fungiert als solche im Verhältnis zu der darauf folgenden Euridice-Arie.

Anderseits aber trägt diese Tonart mit ihrer Ddur-Nähe der Tatsache Rechnung, daß Orpheus' Ziel effektiv erreicht ist und er zwar einen schweren inneren Kampf durchkämpft, jedoch — eine andere psychologische Möglichkeit gibt es überhaupt nicht — über den neu errungenen Besitz der Geliebten glückselig ist. Aber der Zwiegesang tönt nicht umsonst im Gdur-Klang aus, die grausige cmoll-Tonart läßt sich nicht zweimal zitieren; sie erscheint, und mit ihr rückt die Katastrophe in greifbare Nähe.

Nachdem die Tragödie denn ihren Lauf genommen und Orpheus seine Euridice zum zweitenmal verloren hat, strömt sein Schmerz aus in die Arie „Che farò senza Euridice?" — —, und ich stelle hier erst einmal fest, daß für diese Arie zumindest eine andere Tonart überhaupt nicht möglich war. Fdur oder fmoll scheiden eo ipso aus, weil sie zu ganz irrigen Parallelen führen müßten, denn hier stehen wir vor einer absolut anderen Situation als zu Beginn der Oper. Und die Furientonart cmoll dem göttlichen Sänger zu geben, hätte an Blasphemie gestreift, ganz abgesehen davon, daß es nach Euridices cmoll-Arie musikalisch unangebracht gewesen wäre. Das im allgemeinen relativ neutrale Cdur, welches aber in Glucks Oper als Variante der Furientonart eine ganz eigentümliche Nüance erhält, war das allein Gegebene. — Und inmitten dieser Tonart, dort wo Orpheus keinen Ausweg aus dem Labyrinth des Unglücks und des Schmerzes mehr sieht und er in die trostlosesten Worte ausbricht, welche in der ganzen Oper überhaupt über seine Lippen kommen[1], hier, in dem kurzen Adagio, wetterleuchtet das cmoll ... Bis hierher ist dem Dichter und darum auch dem Komponisten sein guter Genius treu geblieben. —

Auch innerhalb des formal sehr frei behandelten Duetts spielen die Tonarten eine wichtige Rolle. Wirklich in Gdur stehen (außer natürlich der den Schluß herbeiführenden Coda) eigentlich nur die ersten acht (zehn) Takte — vom Ritornell abgesehen —, und diese acht Takte kehren bezeichnenderweise in der ursprünglichen melodischen Form in der ganzen Arie nicht wieder. Bei Orpheus' Ausruf „Ah, crudel" biegt die Harmonik sofort zu jenem Cdur ein, welchem wir in Orpheus' letzter Arie wiederbegegnen. Ein ganz vorübergehender Abschluß wird auf der Dominante erreicht (S. 107 unten), aber ängstlich vermeidet Gluck ein wenn auch noch so kurzes Verweilen in der spezifischen Freudentonart des Orfeo (Ddur), und er chromatisiert das fis des Basses sofort in f —, welch eine unvergleichliche künstlerische Konsequenz tut sich in diesem Verfahren kund! A- und emoll-Klänge, vermischt mit charakteristischen verminderten Septakkorden, geben dem weiteren harmonischen Verlaufe das Gepräge, und in der Paralleltonart schließt denn auch der erste größere Teil des Gesanges ab.

Die Worte, zu denen im ersten Teil des Duetts hartnäckig die Cdur-Parallele erklang, zeugen zu Beginn des zweiten Teils die Tonart Cdur selbst —: „Ma perchè sei si tiranno?" Als bei der tiefst erregten Stelle, da die ersten Geigen (wie auch schon im ersten Teil der Arie) plötzlich von Sechzehntelbewegung[2] in fiebrischem

[1] Die Worte lauten: „Ah, non m'avanza più soccorso, più speranza, nè dal mondo, nè dal ciel."

[2] Diese Sechzehntelbewegung ermangelt jeglicher Originalität. Man kann sie so oder so ähn-

Auf und Ab der Dynamik ergriffen werden, der Ddur-Klang einmal erreicht wird, geschieht es auf dem Wege über den phrygischen Schluß, und das Ddur bekommt keine tonikale Bedeutung, sondern wird sofort Dominante der offiziellen Schmerzenstonart gmoll, die sich denn auch über eine lange Strecke hin aufrecht erhält, ohne daß es freilich zu einer regelrechten Kadenz kommt. Gmoll schwebt wie ein dräuendes Ungewitter über diesen Takten, es entlädt sich aber nicht. Hierdurch wird — um im Bilde zu bleiben — die elektrische Spannung schier zur Unerträglichkeit erhöht. Endlich mündet diese Stelle ein — in Gdur, und es zeugt wieder einmal für Glucks ausgesprochenen Formensinn, daß an dieser markanten Stelle, wo der eine Akkord durch eine an Beethoven gemahnende weit gesponnene Harmoniefolge erzwungen wird, ein formaler Einschnitt erfolgt: hier beginnt die Überleitung zur (vokalen) Coda.

Als Übergangsmotiv wird jene oben genannte erste Einbiegung nach Cdur benutzt („Ah, crudel!"), welche hier aber anderen Text hat (nämlich jene in tragische Ironie getauchten Worte „Grande, o numi, è il dono vostro!"), ein Beweis, wie gerade diese Einlenkung nach Cdur und ihr Motiv Gluck besonders wichtig erschienen, denn nur daher konnte er sie an zwei textlich ganz verschiedenen Stellen gebrauchen. Die den endgültigen Abschluß in Gdur bringende Coda fällt melodisch durch ihre konventionelle Haltung etwas ab.

Das musikalische Versagen der Coda ist umsomehr zu bedauern, weil dadurch ein Text banalisiert wird[1], welcher bei seinem ersten Erklingen Anlaß wird zu jener erwähnten Sechzehntelstelle, die aber auch sonst die bezwingende Macht von Glucks Musik offenbart. — In Calzabigis Text steckt ursprünglich kaum etwas darin von dem, was ich als tragische Ironie bezeichnet habe —, bei Gluck jedoch ist der dahin gehende Eindruck unverkennbar. Nicht allein das Sechzehntelmotiv bewirkt das; nicht nur die beschriebene gmoll-Atmosphäre. Es ist, wenn ich mich so ausdrücken darf, die ungemeine Energie der kompositionellen Technik, die in der Stelle zur Auswirkung kommt und welche sie als höchste dramatische Steigerung dieser Arie erkennen läßt —, und der dramatische Kernpunkt dieses Zwiegesprächs kann unmöglich in einem Danke für die göttliche Gnade beschlossen liegen.

Oboen und Fagotte[2] spielen eine bedeutsame Rolle an der kritischen Stelle. Kurz vorher winden die Fagotte sich chromatisch hin und her, mit Eintritt der Sechzehntelbewegung aber werden sie zum ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht und klammern die fünf Takte mit einem einzigen lang ausgehaltenen Tone orgelpunktartig zusammen. Die Oboen, die vorher geschwiegen haben, setzen im zweiten Takt mit dem Tone h″ colla parte ein, ihre um eine Oktave herabsinkende Linie[3] beut den

---

lich wohl in jeder italienischen Oper antreffen. Die Art ihrer Verwendung bei Gluck jedoch ist einzigartig und in hohem Maße für ihn bezeichnend. Bei den Italienern würde sie entweder die ganze Arie oder doch zum wenigsten einen Abschnitt (etwa den Mittelteil) ausfüllen. Hier bei Gluck ist sie ein Farbstrich und deshalb von sicherster Wirkung.

[1] Die oben zitierte Textstelle lautet ursprünglich weiter: „... lo conosco e grato io sono!"

[2] Es sind in der Partitur nur „Oboe" und „Fagotto" angegeben. In Wirklichkeit sind aber je zwei dieser Holzbläser beteiligt.

[3] Der Septsprung in der Parallelstelle S. 111 gereicht der Wirkung nicht zum Vorteil. Offenbar will Gluck der Oboe nicht das d‴ zumuten, das er auch sonst ängstlich meidet (bis auf Ausnahmen wie diejenige im Schlußchor — S. 156 —).

Eindruck trostlosen Zusammensinkens —, durch die alsbaldige tongetreue Wiederholung wird dieser Eindruck verstärkt. Im sechsten Takt tritt Viertelbewegung in krassen Kontrast zu den vorhergehenden Sechzehnteln. Die tragische Ironie, welche diese Sechzehntel und neben den andern aufgewiesenen Erscheinungen vor allem auch die flackernde Dynamik (unaufhörlich viertelweis abwechselnd „f—p—f—p") entstehen ließ, weicht dem plötzlich mit aller Deutlichkeit hinausgestoßenen Geständnis: „Ma il dolor, che unite al dono, è insoffribile!" Die Fassung ist dahin, die Fagotte schweifen wieder unruhig hin und her, und die ersten Geigen werfen erregte Synkopen hinein in die Tonmassen, die sich plötzlich vertikal auftürmen.

Das ist eine Stelle, wo einmal der Rhythmus als solcher zu vollster Geltung kommt. Die Töne (dieses immer wiederholte Doppel-e'—e" der ersten Geige) sind nicht des melodischen Prinzipes wegen da, sondern nur, weil sie das einzige Mittel zur Versinnlichung des Rhythmus sind. Die hier entfesselten Kräfte seelischer Erregung übersteigen das Vermögen der Beiden —, beim „p assai" tritt die Reaktion ein, und mit nachschlagenden Achtelakkorden sinkt das Orchester plötzlich zusammen, wie ein zu Tode getroffener Vogel plötzlich zur Erde herniedertaumelt ... In der Generalpause schweigt alles ... Alsdann brechen beide plötzlich in wieder wild sich aufbäumendem leidenschaftlichen Trotz forte im lombardischen Rhythmus, der hier einmal unverkürzt seine Wirkung übt, los: „È insoffribile per me!" In diesem Abschnitte des Duetts mit seinem letzten elementaren Aufbäumen gegen ein furchtbares unabwendbares Schicksal liegt eine zermalmende Gewalt und eine bezwingende Realistik. —

Euridices Arie ist ein formales Meisterstück. Die Leidenschaft sprühende Orchester-Einleitung ist relativ selbständig, indem der vokale Arienanfang erheblich von ihr abweicht. So durchsichtig gerade in dieser dreiteiligen Arie[1] die Form ist —, ihr Regulator ist zweifellos die dramatische Realistik. Schon im sechsten Takte verliert Euridice den musikalischen Faden, die Melodie stürzt jach in die Tiefe, um im Lento auf dem as' zu stocken und unter der Fermate ganz zum Stillstand zu kommen. In Dreitaktern stürmt es dann weiter, ganz wie vorher — in dieser Arie bei Gluck eine Selbstverständlichkeit — die Melodie dreitaktig gegliedert war. Auch die beiden letzten Melodieglieder vor dem Mittelsatz (Andante) sind ihrer Natur nach Dreitakter, aber hier ist die Asymmetrie durch eine zweite asymmetrische Erscheinung aufgehoben, nämlich durch die Dehnung auf dem as''[2]. Gerade in diesem lang gedehnten Tone aber kommt die ganze Leidenschaftlichkeit eines in seinem Innersten getroffenen Weibes zum erschütternden Ausdruck.

Schroff mit dem Es dur-Klang setzt der Mittelsatz ein. Ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich behaupte, daß die Tonarten im „Orfeo", besonders in diesem Falle das Es dur, eine ganz verwandte Funktion ausüben, wie das Leitmotiv im späteren Wagnerischen Musikdrama. Durch die Plötzlichkeit des Auftretens dieser Tonart ist sie sogleich so auffallend, daß sie unmöglich überhört werden kann und daß sich automatisch die Ideenassoziation mit dem Es dur-Gesang des Orpheus („Deh placatevi!") einstellt. Der die Tonart zeugende Text aber lautet: „Avvezzo al contento d' un placido obblio!" —, Euridice gedenkt mit Wehmut der wohltätigen Ver-

[1] Vgl. Abert i. d. Denkm. d. Tonk. i. Österr. XXI, S. XVIII.

[2] Dieser Fall ist auch in Glucks nicht-reformatorischen Opern außerordentlich häufig.

gessenheit alles Erdenkummers, die sie im Hades drunten bereits umfangen hatte. So findet sie die Tonart Esdur, die Parallele derjenigen der Töchter der Nacht und die gleiche Tonart, in welcher einst Orpheus die Furien um Erbarmen gefleht hatte — —, dort, am schaurigen Ort des Todes.

Aber das ist nicht alles. Schon im zweiten und vierten Takte singt die zweite Geige ein schmerzvolles ces'', das wir ja kennen als Versinnlichung von Orpheus' wehestem Trennungsschmerz und welches nun wieder Symbol wird für Euridices immer dämonischer aufbegehrende innere Gewißheit, daß sie niemals mehr getrennt war von dem Geliebten als in diesem Augenblicke, da sie seiner Liebllosigkeit gewiß zu werden glaubt. So wird dieses ces'' zum Künder einer höheren, tragisch in des Menschen Leben eingreifenden Schicksalsmacht, die sich nicht um den guten Willen, noch um Irrtum und Schwäche der Erdenkinder kümmert, sondern einzig ihren eigenen Weg, den Weg der Ananke, des Verhängnisses, vollendet. Wäre dieses ces'' im strengen Sinne leitereigen, könnte es diese Bedeutung natürlich kaum haben. So aber dissoniert es schrill, hier wie dort, in Euridices wie in Orpheus' Gesang.

Die Melodik des Andante ist charakteristisch, aber nicht bedeutend. Das Orchester hat eine wichtige Rolle. Kam ja doch jenes ces'' auch nur in ihm vor. Auch die wichtigsten Synkopen beschränken sich auf das Orchester. Die Oboen seufzen mit innigstem Ausdruck. Besonders schön sind ihre in Gegenbewegung ausgeführten Motive S. 121: sie sind wirksam durch ihre sparsame Verwendung (wie wir sie im ersten Teil der Arie nach dem Lento — S. 118 und 119 — bereits finden). Die kurzen, der Malerei („tempeste") dienenden tremolo-Stellen haben eine bedeutsame funktionelle Aufgabe, nämlich den Zusammenhang mit den beiden (reichlich mit Tremolo versehenen) Ecksätzen herzustellen. Zu beachten ist auch die Dynamik, welche namentlich am Anfang unruhig zwischen „poco f" und „p" wechselt[1].

Die Singstimme selbst malt das „placido" durch ein neun Achtel langes es'', wodurch ein Dreitakter entsteht. Die Melodieglieder sind durchweg kurz. Zahlreiche Pausen lassen die Erregte Atem schöpfen. Besonders realistisch wird die Deklamation dort, wo diese Pausen zwischen unbedingt zusammenhängende Worte treten, wie „il — — mio cor" (S. 121 unten). Die erwähnten Oboenmotive nehmen hier übrigens an dem „laceramento" des Textes tätigen Anteil.

Der Mittelsatz ist 32 Takte lang. Davon stehen aber nur rund acht Takte wirklich in Esdur. Und auch dieses Esdur erfährt durch jene beiden ces'' erhebliche Trübung. Im weiteren Verlaufe hat fmoll, des Orpheus herbste Klagetonart, eine führende Rolle. Dieses fmoll moduliert wiederum nach gmoll, der schmerzvollen Tonart κατ' ἐξοχήν, deren Terz alsdann chromatisiert wird, um als Durdominante der Hadestonart fungieren zu können. Diese Dominante herrscht dann 14 Takte lang ununterbrochen und erzwingt somit die Wiederkehr des ersten Teiles der Arie. Keine Tonart, ja keine Harmonie ist dabei, welche nicht ihren ganz ausgeprägten Charakter hätte.

Musikalisch eine der glücklichsten Eingebungen ist die bereits im Haupttempo

[1] Dieser dynamische Wechsel hängt mit der Motivbildung zusammen. Wiederholung gleicher musikalischer Gedanken erfordert in jener Zeit grundsätzlich Wechsel von forte und piano. Das ändert aber natürlich nichts an der spezifischen Bedeutung der flackernden Dynamik für die obige Stelle.

stehende Überleitung zum ersten Allegro. Hier haben wir einen Fall, wo die fortschrittlichsten Neapolitaner ein besonderes Ritornell zwischen Mittel- und Hauptsatz einschieben, welches die ausgesprochene Aufgabe hat, den Eintritt des letzteren logisch zu gestalten. Gluck geht einen Schritt weiter und nimmt gleichsam ein vokales Ritornell. Motivisch ist das zwölftaktige Sätzchen verwandt mit dem Hauptteil, namentlich mit der zweitaktigen Überleitungsskala zu dem Lento; diese Verwandtschaft ist aber noch keine Identität.

Was diese Stelle jedoch zu einem musikalischen Glanzstück macht, ist ihre erwähnte Einspannung in eine einzige große Stufe, die Dominante, welche sogar schon $2^2/_3$ Takte zuvor einsetzt und folglich zugleich auch Mittel- und Überleitungssatz zusammenschweißt. Die Wirkung dieser weit gespannten Stufe kann mit den größten Leistungen Beethovens verglichen werden; nur das kontinuierliche Crescendo, das bei Beethoven bestimmt hinzugekommen wäre, fehlt hier. Aber wir brauchen das nicht zu bedauern, denn an seiner statt läßt Gluck die Dynamik wiederum (und zwar viertelweis in schnellem Tempo) erregt flackern zwischen „f" und „p".

Nach einer atemlosen Generalpause bricht der Hauptsatz los. Seine erhebliche Kürzung dient brennendstem dramatischen Interesse. Sollte jener Lento-Episode des ersten Teils ihre drastische Realistik gewahrt bleiben, durfte sie im letzten Teil nicht wiederholt werden. Aber auch die geringe Ausdehnung an sich konnte hier dem dramatischen Effekt nur zum besten dienen. —

Nach dem Verklingen der cmoll-Arie Euridices kann kein Zweifel mehr aufkommen, daß das Verhängnis seinen Lauf nimmt und das dunkle Reich des Todes, dessen tonartliche Sphäre cmoll ist, Euridices sich wiederum bemächtigt.

Ihren Verlust beklagt der göttliche Sänger und verzweifelte Gatte in der Cdur-Arie „Che farò senza Euridice?". Den Typus des göttlichen Gesanges vertritt die süße und weiche, sinnliche Melodik, italienisch durch und durch. Das rein musikalische Element hat in dieser Arie ein Gewicht wie an keiner einzigen anderen Stelle der Oper. Das macht sich vor allem auch darin deutlich bemerkbar, daß grundsätzsätzlich auf zwei musikalische Töne nur ein Textwort kommt: also schon rein mathematisch ist die Musik im Übergewicht.

Neben dem göttlichen Sängertum scheint mir aber noch ein anderer Zug aus dieser Eigenart der Arie zu sprechen, nämlich eine den Orpheus im Augenblick des Todes der Geliebten geradezu überwältigende Innigkeit und Zärtlichkeit des Gefühls für die Verlorene. Ist dieses Gefühl nicht tief psychologisch motiviert? Pflegt man den Wert eines Menschen nicht nur zu oft erst nach seinem Tode zu erkennen, und muß sich das aus dieser Erkenntnis entspringende Gefühl liebender Zärtlichkeit nicht verzehnfachen, wenn man, wie Orpheus, den geliebten Menschen eben erst wiedergewonnen hatte?

Und ist es ferner nicht auch psychologisch richtig, und zwar so wahr und allgemeingiltig, daß es wohl ein jeder Mensch an sich selbst erfahren hat —, daß nämlich der Tod, und zumal der unerwartete Tod eines geliebten Menschen einen so furchtbar trifft, daß man im ersten Augenblick die Schwere des Verlustes überhaupt nicht gefühlsmäßig erfassen kann?! Somit erscheint der Charakter der Arie, den ich summarisch mit „italienisch", mit dem Worte „bel canto" bezeichnen will, aus drei schwer wiegenden Gründen gerechtfertigt —: 1. Orpheus

mußte nach Glucks Grundprinzip bis zuletzt als der göttliche Sänger dastehen[1]. 2. Orpheus' psychologisch hinreichend begründete potenzierte Zärtlichkeit für Euridice mußte einen adäquaten Ausdruck finden. 3. Das psychologisch allgemein verständliche Unvermögen, den abermaligen Verlust Euridices sofort gefühlsmäßig zu erfassen, konnte keinen besseren Ausdruck finden als in dem Mangel jeglicher unmittelbaren Schmerzbezeigung im Haupt- und ersten Seitensatz der (in Rondoform stehenden) Arie[2].

Der Gefühlsausbruch fehlt aber keineswegs ganz. Schon in dem „Un poco lento" des ersten Seitensatzes kehrt etwas wie Besinnung in Orpheus' Innern ein. Die Fermate am Schluß der Wiederkehr des Hauptsatzes[3] gibt dieser Besinnung den größten Raum. Und nun schreit Orpheus in ungebändigtem Schmerz auf: „Euridice!" Welch eine Welt von Empfindung liegt in diesem einen Worte und seiner nach einer abermaligen Fermate eintretenden Wiederholung! Es folgt die dritte Fermate —, und allen drei Fermaten gebührt genau der gleiche ethische Gehalt wie den berühmten Beethoven-Fermaten: sie reden hier nicht minder als die Töne selbst ... Man bemerke, daß zugleich mit dem „Più lento" syllabische Deklamation eintritt.

Nach der letzten Fermate haben wir eine neue Tempo-Vorschrift —: Adagio[4]. Dieser Teil hat nur sechs Takte, aber Takte von überquellender schmerzlicher Empfindung. Die Annahme liegt nahe, daß in diesem Adagio Orpheus' Entschluß zum Selbstmord reift; die Anwendung verschiedenster Kunstmittel läßt uns das ahnen, z. B. die Tonart c moll, deren charakteristischste Töne (as und es in Verbindung mit h, das sich zuletzt zu b verfinstert) immer wieder erklingen; ferner die monotone Wiederholung der einen Melodielinie; endlich diese trostlos herabsinkende Melodie selbst. Im vierten Takt schreit die Dissonanz des verminderten Septakkords gequält auf, und die Dur-Dominante wird nur auf dem Wege über den phrygischen Schluß erreicht. Und dieses Übermaß von Schmerz inmitten der übrigen üppig sinnlichen italienischen Melodik! — Daß der Eindruck des Mittelsatzes nicht verwischt wird, dafür sorgt die wesentliche Verkürzung des Arienschlusses: er ist nur ein Drittel des vor dem Mittelteil stehenden Abschnittes[5].

Mir kam es hier nicht auf eine Verteidigung des Komponisten an[6]. Gluck kann

---

[1] Der eruptive Schmerzausbruch im vorhergehenden Rezitativ stößt meine These m. E. keineswegs um. Im Rezitativ das göttliche Sängertum zu versinnlichen, wäre ein Versuch mit untauglichen Mitteln gewesen.

[2] Vgl. Aberts abweichende Beurteilung der Arie in den Denkm. d. Tonk. i. Österr. XXI, S. XVIII.

[3] Für mein Gefühl muß diese Fermate aus dramatischen Rücksichten sehr lang genommen werden; mindestens 5 Viertel.

[4] Im ganzen hat diese Arie fünf Tempowechsel, d. h. sechs durch verschiedenes Tempo von einander getrennte Teile. Diese Tatsache allein hebt sie schon weit empor über alle italienischen Durchschnittsarien.

[5] Damit dem Adagio seine dramatische Wirkung gewahrt wird, darf es m. E. beileibe nicht zu lebhaft genommen werden. Es ist nur für das Auge so kurz. Seine absolute Dauer hat in ein harmonisches Verhältnis zu derjenigen der übrigen Teile zu treten.

[6] Übrigens lehne auch ich extreme „Rettungs"versuche ab, wie wir z. B. einen bei Heinse, a. a. O., S. 307 finden („rein nackte Darstellung der allerheftigsten Leidenschaft"?!) — Newman tut die Arie a. a. O. S. 65 mit einigen kurzen Worten ab, in denen er ihr Anklingen an die Stimmung des Beginnes des ersten Aktes betont; ähnlich zieht Abert in seiner Mozart-Biographie S. 582 eine gewisse Parallele zwischen den ersten Liedstrophen und Orpheus' letztem Gesange. Hier ist es also einmal die Stimmung, welche die Brücke vom Anfang zum Ende der Oper schlägt und so-

sie entbehren. Auf Tatsachen mich stützend, habe ich den objektiven Tatbestand festzustellen versucht. Sich mit diesen Tatsachen abzufinden und daraus zu einer Beurteilung des Gluckschen Kunstwerkes zu gelangen, ist letzten Endes Sache des Geschmacks. —

Ranieri de' Calzabigi, der in der Theorie die unbedingt glücklichen Opernschlüsse verwarf und sie in der Praxis kultivierte, hat mit dem Abschluß der Orpheus-Tragödie keine glückliche Hand bewiesen. Amor erscheint als Deus ex machina und „löst" damit das Problem dieses Opernschlusses, ein Problem freilich, welches als solches für ein gesundes Empfinden überhaupt nicht existierte. Euridice wird wieder ins Leben zurückgerufen.

Kein normaler Mensch würde einen derartigen Umschlag der Gefühle überhaupt ertragen können, wie er hier dem Orpheus zugemutet wird. Kein ernster Musiker wird aber auch einen derartigen Umschwung musikalisch darstellen können. Daß Gluck freilich zur Wiedergabe derartiger Affekte von Natur aus wenig beanlagt ist, davon dürfen wir in diesem Falle ganz absehen. Kann man es doch fast als ein Verdienst Glucks bezeichnen, daß er mit seiner Musik nach der besprochenen Orpheus-Arie völlig farblos wird[1].

Ich vermag meine Aufgabe nicht darin zu erblicken, den Schlußchor, welcher mit den Soli des Orpheus, der Euridice und des Amor wieder eine vollkommene Einheit bildet, näher zu besprechen. Nur auf einen einzigen Punkt sei noch hingewiesen, welcher Glucks unbeirrbare dramatische Konsequenz ins allerhellste Licht rückt. In der letzten Szene, namentlich aber im abschließenden Chorkomplex, spricht die Tonart Ddur das entscheidende Wort. Das ist dasselbe Ddur, welches wir zum erstenmal am Anfang des Rezitativs „Numi! barbari Numi!" fanden, und es hat hier prinzipiell die gleiche Bedeutung wie dort.

---

mit vereinheitlichend, formbildend wirkt. — Bei Julien Tiersot („Gluck", Paris 1910, S. 59 ff.) findet sich eine ziemlich ausführliche Besprechung der Arie und ihrer Probleme, welche nach meinem Empfinden Gluck in hohem Maße Gerechtigkeit widerfahren läßt. Die betr. Stelle ist wiedergegeben bei Walther Vetter, a. a. O.. S. 390 ff.

[1] Nimmt sich die auffallende Häufung von Tanzsätzen, die in so deutlichem Gegensatz steht zu der sonst im „Orfeo" durchaus üblichen Verwendung des Tanzes im dramatischen Interesse, nicht fast aus wie ein indirekter Protest Glucks gegen die Vergewaltigung der dramatischen Wahrheit durch den Dichter?

Die Berliner Schulmusikwoche

Von

Georg Schünemann, Berlin

Die Reformen, die die gesamte musikalische Erziehung mit den Forderungen unserer Zeit und ihrer Bewegung ausgleichen wollen, haben auf dem Gebiet der Schulmusik zu grundlegenden und wertvollen Ergebnissen geführt. Nicht durch Verordnungen und Verfügungen ist dieser neue Weg gewiesen, sondern durch eine freie Aussprache führender Männer der Schulmusikbewegung, durch Vorträge und Lehrproben. Jede musikalische Kultur, soweit sie zur öffentlichen Musikübung und Musikpflege vorgedrungen ist, ist abhängig von der Aufnahmefähigkeit, Empfänglichkeit und Ausbildung der allgemeinen musikalischen Anlagen des Volkes. Hier liegt, wie die Geschichte unserer Kunst in allen Perioden und Abschnitten zeigt, die Wurzel der Musikentwicklung; nur von der Schule aus kann einer Neubildung unseres Musiklebens und einer umfassenden Teilnahme des gesamten Volkes am Musikerleben und -gestalten der Weg bereitet werden. Diese Erkenntnis stand im Mittelpunkt der vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstalteten ersten Schulmusikwoche in Berlin, deren geistiger Urheber der Musikreferent im preußischen Kultusministerium, Prof. Leo Kestenberg, war.

Der Gesamtplan umfaßte Vorträge und Lehrproben, denen sich Führungen und Konzert- wie Opernaufführungen anschlossen. Von vornherein war Wert darauf gelegt, die verschiedensten Gruppen der Schulmusiker zu Worte kommen zu lassen, allen Richtungen und Anregungen nachzugehen, die sich in neuerer Zeit bemerkbar machen, und darüber hinaus durch umfassende Referate einen Einblick in die Stellung der Musik im Gesamtorganismus unseres Lebens und unserer Erziehung zu geben. Zu den Grundfragen nahmen Praktiker und Historiker das Wort. Einleitend sprach Prof. Carl Thiel über „Die Bedeutung der ersten Schulmusikwoche" und umriß in klarer, übersichtlicher Formulierung die Forderungen und Ziele der neueren Schulmusikbewegung. In gleicher Richtung bewegten sich Prof. Pauls (Dresden) Vorschläge über „Neue Aufgaben im Schulmusikunterricht", die das Prinzip der Arbeitsschule entwickelten und für die Lehrerbildung und den allgemeinen musikalischen Unterricht neue Forderungen stellten. „Die Schule als Mittelpunkt der städtischen Musikpflege", ein Thema, das schon in den Ausführungen von Prof. Paul berührt wurde, behandelte Prof. Hans Sonderburg (Kiel). Ausgehend von den Schulchören und vom Schulkonzert schilderte er die Einwirkung der Schulmusikpflege auf das städtische Musikwesen, auf Singschulen und Volksmusikschulen, auf volksbildnerische und einführende musikalische Veranstaltungen. Durch alle diese Vorträge ging der Grundgedanke, daß es an der Zeit ist, mit dem Eindrillen von wenigen Liedern und Chorälen aufzuhören und zu einer vertieften Auffassung des musikalischen Geschehens vorzudringen. Nicht um den Gesang allein handelt es sich, sondern um die Musik, um die musikalischen Grundlagen, um das Eindringen in das Seelische, in das Erleben und Mitfühlen der Kunst. Der gleiche Gedanke erfüllte die weitgreifenden, auf historischer Grundlage basierenden Ausführungen von Prof. Hermann Abert über „Die Stellung des Musikunterrichts im Gesamtorganismus der Schule". Der Vortrag, der den Hauptteil des ersten Tages füllte und der mit den übrigen Referaten der Woche vom Zentralinstitut im Druck vorgelegt wird, führte in die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge der Musikerziehung und Musikübung und betonte die Bedeutung einer allgemeinen musikalischen Bildung gegenüber dem Auslese verfahren von Musikalisch-Begabten. Abert verfolgte die Grundprobleme bis in ihre letzten Wurzeln und gab Ausblicke und gedankenreiche Anregungen, die nicht nur den Forderungen der Schulmusiker, sondern auch den Wünschen der Künstler nach einer Neubildung unserer musikalischen Kultur aus dem Herzen gesprochen waren. Diesen wertvollen Ausführungen, die sich nach ihrer Veröffentlichung in vollem Umfang auswirken werden, traten Fritz Jödes „Gedanken

über die Grundlagen der musikalischen Betätigung in Schule und Leben" gegenüber. Jöde untersucht die Voraussetzungen der Musikerziehung und grenzt das Gebiet in psychologischer und philosophischer Einstellung ab. Sein Vortrag, der durch Selbständigkeit der Problemstellung und Tiefe der Einfühlungsgabe von Anfang an fesselte, wird in der Schulmusikliteratur einen besonderen Platz einnehmen. Gegenüber den Praktikern und Theoretikern spricht hier ein eigenartiger, die Fragen bis zum Grund ausschöpfender Denker, der vor keinen Folgerungen Halt macht und aus Erfahrung und Liebe zum Lehrberuf die alte Welt einreißt, um sich eine neue, noch gedachte und erträumte, aber heiß ersehnte und umkämpfte aufzubauen.

So verschieden die Temperamente und die Denkart der Redner im Einzelnen waren — in der Grundidee stimmten alle überein: die Musik kann allen Menschen, nicht nur Begabten und Auserwählten, nahe gebracht werden, sie soll nicht erlernt, sondern selbst erarbeitet werden, soll erlebt, erfühlt, empfunden werden. Sie will nicht als technisches Fach behandelt sein, sondern als Gebiet, das zum Haushalt eines jeden Menschen gehört, mag er selbst musikalisch sein oder nur das Gehörte erfühlen und nacherleben können. Nicht um das Singen allein geht es, sondern um die Musik, um das Empfänglichwerden und Aufnehmen musikalischer Gestaltungen. Deshalb lautet die Forderung: Neue Lehrpläne und strenge wegweisende Verordnungen sind unnötig, wohl aber eine künstlerisch vollwertige Vorbildung der Musiklehrer und eine Hebung des Standes durch Gleichstellung mit den Fachlehrern. Daß die hohe Bedeutung des Schulmusiklehrers für unsere gesamte Erziehung auch von der Regierung voll erkannt wird, das betonte der Minister Becker in seiner warmen Begrüßung der Teilnehmer, und das hoben auch in ihren Reden die Herren Geheimrat Pallat vom Zentralinstitut, Ministerialdirektor Kestner und vor allem Prof. Leo Kestenberg in einem ausführlichen, vom Herzen kommenden Schlußwort vor.

Den Reden folgten Taten. Die „Methoden" marschierten auf. Waren sich auch alle klar darüber, daß es viele Wege zum gleichen Ziel gibt, so zeigte sich doch an den „Methodentagen", daß es überall etwas Neues zu hören oder zu sehen gab und daß schließlich Prof. Nolles Wort noch immer zu Recht besteht: „Wir brauchen keine Methode, aber haben müssen wir sie". Wenn auch über diese und jene Lehrprobe eifrig diskutiert wurde, so blieb stets der Eindruck, daß das Erreichte für sich selbst spricht und daß es nicht auf das „Wie", sondern auf das Resultat ankommt. Als Vertreter der bisherigen Lehrart führten Prof. Rolle, Rektor Hoffmann und Lehrer Schüffner ihre Berliner Klassen vor. Sie halten sich an den alten Lehrplan, nur führen sie ihn tatsächlich durch und aus, während in den meisten Schulen leider die Bestimmungen auf dem Papier stehen bleiben. Die Lehrproben bewiesen, daß die Kinder nach Noten oder mit der Wandernote diatonische, chromatische und mehrstimmige Übungen leicht und ohne Mühe vom Blatt lesen. Besonders gut bewährten sich die Schüler der Hoffmannschen Gemeindeschule, die jede Aufgabe mit spielender Leichtigkeit lösten. Orientierende Erläuterungen zwischen den Vorführungen gaben dabei Einblick in die pädagogische Handhabung der Übungen.

Otto Blensdorf-Elberfeld sprach über die rhythmisch-gymnastische Methode von Jaques Dalcroze. Seine Rede war schon ein Beitrag zur rhythmischen Methode: genau eingeteilt, an bestimmten „metrischen" Einschnitten durch ein kleines Wortspiel, eine Satire, einen Witz belebt, dabei mit gefälligen Bewegungen auch äußerlich wirksam — kurzum ein Vortrag, der unterhaltend und belehrend in die bekannten Grundzüge der Methode einführte. Danach gab Charlotte Pfeffer-Berlin Vorführungen mit Kindern, die rhythmisch marschierten, nach der Musik metrische Übungen zeigten und schließlich auch kleine Motive nachsangen. Wie weit diese Übungen im Schulunterricht durchführbar und möglich sind, darüber kann nur der Lehrer nach den in seiner Schule gegebenen Bedingungen entscheiden. Über Wert und Bedeutung der Methode für den Schulunterricht sind sich die Schulmusiker einig, wenn auch die Meinungen über die Verwendung oder über die Abweichung von der Methode besonders im Solfège weit auseinander gehen. Daß hier aber ein wesentliches Moment der Schulmusik in Verbindung mit dem Turnunterricht gelehrt werden kann, wird von allen anerkannt. Gerade in Berliner Schulen werden mit der Verwertung der

Methode in modifizierter Form schon von Rektor Hoffmann und Max Ast erfolgreiche Versuche unternommen.

Die Tonika-Do-Methode führte Maria Leo-Berlin mit Schülerinnen aus den einfachsten Volkskreisen (Hausangestellten) vor. Das Wesen der Methode besteht in der Anschaulichmachung der Tongruppierung durch Hand- und Armbewegung. Die zusammengeballte Faust bedeutet die Tonika, die auf jeder Tonstufe stehen kann, die flache Hand die Quinte (sol) usw. Es ist also eine Art moderner Cheironomie, die den Vorzug der schnellen Anschauung und der Übung unabhängig von Notentafel und Schulstube hat. Die vorgeführten Schülerinnen sangen schnell und leicht nach den Bewegungen und waren ebenso imstande, auch nach Noten Liederweisen vom Blatt zu singen. Mit der Methode haben sich, wie Fräulein Leo berichtet, bisher nur Mädchen befreundet, vielleicht ein Beitrag zur weiblichen Psychologie, bei der begriffliche Anschauung oft erst dem tatsächlichen Erleben zu folgen pflegt.

Auch Prof. Carl Eitz, der Nestor der Methodiker, sprach über seine Methodik. Er ersetzt die Notennamen *c d e* usw. durch Tonworte, um gleich von Anfang an eine richtige Lautbildung zu gewährleisten. Daß man ähnliche Resultate auch unter Beibehaltung des Lehrplans durch besondere Übungen erzielen kann, bewies Carl Hastung mit einer Lektion über Lautbildung, die er mit Schülerinnen des Margareten-Lyceums vorführte. Aus der Kenntnis aller Methoden heraus hat sich Max Ast-Berlin, der in der Tagung eine kurze Charakteristik der verschiedenen Lehrweisen entwarf, eine eigene Art der methodischen Handhabung des Stoffes erarbeitet, die er mit seiner Klasse den Teilnehmern vorführte. Er erreicht sein Ziel durch Verbindung der älteren Methodik mit neuen Lehrwegen, mit dem Arbeitsschulprinzip wie mit der Methode Dalcroze, vor allem aber mit seinem treffenden und schlagfertigen Humor, der die Aufmerksamkeit und Lust und Liebe der Schüler bis zum letzten Augenblick aufrecht hält.

Abseits von bekannten Pfaden standen die Lektionen der Herren Walter Kühn und Adolf Jensen (Berlin). Beide streben nach der aktiven Teilnahme und produktiven Mitarbeit ihrer Schüler, gehen aber von verschiedenen Grundsätzen und Anschauungen aus. Walter Kühn führt das Prinzip der Arbeitsschule im Musikunterricht durch. Er gibt z. B. auf einer einfachen Rohrpfeife den Ton an, läßt ihn singen und aufnehmen, nimmt dann eine kleinere Pfeife, läßt diesen Ton bestimmen, entwickelt danach „hoch" und „tief", läßt die Pfeifen aufzeichnen und kommt schließlich zu kleinen Pfeifenreihen, die die Kinder zeichnen und auch anfertigen müssen. Oder er läßt die Kinder Notenköpfe ausschneiden, die sie auf mitgebrachte Notentafeln legen. Sie müssen gehörte Notenreihen auf ihre Tafeln legen. Dann müssen sie wieder aufgeschriebene, auf kurze Zeit hingehaltene Rhythmennotierungen nachklopfen und notieren. Schließlich erfinden sie selbst nach vorgelegten Texten Melodien, die nach den vorgebrachten Motiven in gemeinschaftlicher Besprechung und Beurteilung mosaikartig erarbeitet werden. Eine kleine Ausstellung von allen diesen musikalischen Arbeiten gab einen guten Einblick in die Ergebnisse des Unterrichts, wie in die Produktivität und Natürlichkeit der Kinderweisen. Die Schüler entwickeln ihre Melodien instinktmäßig, meist unter dem Eindruck bekannter und geläufiger, auch schlagerartiger Wendungen, und schreiben sie in Noten nach Tonhöhe und rhythmischer Ordnung nieder. Dies im Laufe der Arbeit sich ergebende Ziel, das gleichsam als Erhöhung der allgemeinen Musizier- und Lernfreudigkeit erscheint, wird von Adolf Jensen von vornherein angestrebt. Jensen führte Klassen der Neuköllner Gemeinschaftsschule vor, ein Material, das sich erst in kurzer methodischer Schulung befand. Die Kinder erfinden eigene Liedtexte und bilden sich auch selbst ihre Melodien, wobei sie sich gegenseitig unterstützen, Einfälle kritisieren, anders formulieren oder ganz verwerfen. Einige so gefundene Lieder, die sich aus bekannten Wendungen ganz hübsch zusammensetzen, wurden gemeinsam gesungen, wobei Herr Jensen allerdings durch eine eigene Harmonisierung am Klavier noch besondere, kaum beabsichtigte Wirkungen hinzufügte. Die Kinder kannten noch keine Noten, waren aber mit Lust und Liebe bei dieser gemeinschaftlichen Liedproduktion. So hübsch und anregend diese Art der musikalischen Einführung wirkt, so scheint doch die unbeabsichtigte Suggestion

seitens des Lehrers eine starke Rolle zu spielen, scheint das Erreichte nicht zur Schaffung neuer Volksweisen, wie es der Vortragende in Aussicht stellte, hinzuführen. Wohl aber liegt in der Weckung der Produktivität, des Mitarbeitens, der Freude am Gelungenen ein hoher Wert, der auch von den Gegnern dieser Unterrichtsart anerkannt werden sollte. Daß die Schüler dieser Klasse nach dem Gehör sehr hübsch und mit wirklich seltener, zu Herzen gehender Einfühlung mehrstimmige Volkslieder singen konnten, das bewiesen einige vorgetragene Stücke, die auf die Teilnehmer tiefen Eindruck machten. Hier war der Vortrag wirklich nicht eingedrillt, sondern erfühlt und empfunden.

Eine Lektion über Hermeneutik, die Dr. Max Schipke hielt, beschloß die Lehrproben. Schipke hatte Loewes „Tom der Reimer" gewählt und ging vom Text aus der musikalischen Gestaltung nach. Seine Schülerinnen folgten mit reger Teilnahme, doch ließ die vorzeitig abgebrochene Einführung kein Urteil über das eigentliche Eindringen in die Ausdruckskraft der bestimmenden musikalischen Faktoren zu.

So rundeten sich Vorträge und Lektionen zu einem Gesamtbild der neueren Schulmusikbewegung, das allen Teilnehmern einen Einblick in die die Zeit bewegenden Ideen und Versuche gab. Theorie und Praxis ergänzten sich, und waren auch die Wege, die vorgeschlagen oder nachgewiesen wurden, verschieden gerichtet, so war ihnen allen doch das Ziel gemeinsam: die Hinführung des gesamten Schülerkreises zum musikalischen Erleben und Musizieren. Der Anregungen und Forderungen waren viele, und keiner wird die Woche verlassen haben, ohne innerlich und auch an pädagogischen Erfahrungen bereichert an seine alte Wirkungsstätte zurückzukehren. Und man nahm aus den Vorführungen und aus den Erklärungen der Regierungsvertreter das Bewußtsein mit: Es geht vorwärts in der Schulmusik, in der Anerkennung der Musik als wichtiges, unentbehrliches Lehrfach und in der Ausbildung und Stellung der Schulmusiklehrer. Ist dieser Grund und Boden einmal gesichert, dann können wir der Zukunft der deutschen Musik und ihrer Pflege mit neuen Hoffnungen entgegensehen.

Historisches Musikfest in Rudolstadt

am 24. und 25. September 1921

Von

Carl Roesler, Bückeburg

Der in das Thüringer Bergland malerisch eingelagerte Ort mit seinen Renaissance- und Barockbauten, die durch die Erinnerung an Schiller und Goethe geweihte Stätte, die durch ihre Hofkapelle im 17. und 18. Jahrhundert berühmte kleine Residenz, dieser ganze, mit Kultur gleichsam gesättigte Boden war recht dazu bestimmt, ein historisches Musikfest aus sich herauswachsen zu lassen. Der Leiter, Musikdirektor Ernst Wollong, hatte diese größere, feines künstlerisches Verständnis und ausgiebige wissenschaftliche Kenntnis erfordernde Veranstaltung in langwährender Arbeit vorbereitet. Er führte Konzerte von besonderer innerer Geschlossenheit ein und legte diesen Abenden eine einheitliche Programmidee zugrunde mit der Absicht, ein möglichst eindringliches Bild irgend einer Zeitepoche zu geben; alle zusammen sollten sie die lebendige Entwicklung der deutschen Musikkultur darstellen. Unter solchen höheren Gesichtspunkten faßte das historische Musikfest das musikalische Schaffen der thüringischen Heimat zusammen. Zurückgreifend auf die musikgeschichtliche Bedeutung Rudolstadts im 17. und 18. Jahrhundert veranschaulichte das erste Konzert ein „Collegium musicum am Rudolstädter Hofe im 18. Jahrhundert". Es fand in dem von Kerzenlicht stimmungsvoll erleuchteten Rokokosaal der Heidecksburg

statt und weckte in Bild und Ton ein verschollenes, an intimen Reizen so einzigartiges Leben wieder auf. Zugleich bildete das Konzert eine Feier für den bedeutendsten Rudolstädter Meister Ph. Heinr. Erlebach (1657—1714). Die hier zu Gehör gebrachten Werke Erlebachs legten Zeugnis von einer gefühlvollen Kunst ab, die dem vielfach gesellschaftlichen Charakter der Hofmusik dieser Zeit einen sehr persönlichen Stil gab. Werke wie die Sonate für Violine, Viola di Gamba und Basso continuo mit ihrem schwermütigen Grundton und die Arien „Meine Seufzer" und „Ihr Gedanken quält mich" lassen in ihrer warmflutenden Melodik innige Herzenstöne hervordringen. Erlebach würdig zur Seite traten die anderen Rudolstädter Meister Joh. Graf und Christ. Foerster. Die feine, hauptsächlich instrumentale Kammerkunst im ersten Konzert löste im zweiten Madrigale und Lieder aus alter und neuer Zeit unter dem leitenden Gedanken „Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten" ab. Ausübende waren der Madrigalchor vom akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin unter Leitung von Prof. C. Thiel. Den ernsten und inhaltlich schweren Gesängen von H. Finck, H. L. Haßler, O. Lasso entsprachen leider nicht die allzu leichten Lieder des zweiten Teiles, so daß die hochkünstlerische Vortragsweise des Berliner Madrigalchors durch die etwas sorglose Programmwahl beeinträchtigt wurde. Die Konzerte des zweiten Festtages fanden in der durch schönen Barockschmuck ausgestatteten Stadtkirche statt. Einer musikalischen Morgenandacht mit Werken der „Familie Bach" folgte am Nachmittag die Aufführung von Händels „Saul". Mit gutem Empfinden hatte man unter den Repräsentanten der Familie neben dem großen Sebastian diejenigen ausgesucht, welche in besonderem Maße die kernige Eigenart der thüringischen Heimat besaßen und sich erhielten, so von den älteren Bachen die beiden Brüder Joh. Christoph, den hervorragenden Vokalkomponisten, und Joh. Michael, den bedeutenden Instrumentalisten; von den Söhnen Sebastians den phantasievollen innigen Friedemann und den zwar dem galanten Genre zuneigenden, aber durch die straffe Thematik wieder eigentümlich norddeutsch sich gebenden Phil. Emanuel. Eine reife künstlerische Leistung bildete die von Musikdirektor E. Wollong geleitete Aufführung des „Saul". Hoher dramatischer Schwung in den Orchester- und Chorpartien, lebendige Charakterzeichnung durch die Solisten, namentlich Dr. Joachim Moser (Saul), Lotte Mäder (Michal) und Valentin Ludwig (Jonathan) zeichneten sie aus. Von den übrigen Solisten des Festes verdienen besondere Beachtung Konzertmeister Jos. Natterer und das Natterer-Quartett, Solocellist Reinh. Lindenberg und Universitätsmusikdirektor Volkmann (Orgel). Am Cembalo wirkte Prof. M. Seiffert, der auch die Generalbaßbearbeitungen ausgeführt hatte.

Den Gesamtcharakter gab dem Rudolstädter Musikfest der ganz auf die historische Idee eingestellte, geläuterte Kunstgeschmack, der unter Ablehnung jeder äußeren Wirkung, etwa des virtuosen Elementes, Werke um der Werke und ihrer Meister, Kunst um der Kunst und ihrer ethischen Kraft willen darbot zur Erziehung eines wahren und gesunden Kunstempfindens. Daß diese Bestrebungen eine alle äußeren Hemmungen überwindende Verwirklichung des künstlerischen Ideals, soweit als möglich, erfuhren, ist in erster Linie dem Leiter der Veranstaltungen, Musikdirektor E. Wollong, zu verdanken.

Bücherschau

Archiv für Musikwissenschaft. Hrsg. v. Max Seiffert, Johannes Wolf, Max Schneider. III. Jahrg., 3. Heft. Juli 1921. Bückeburg u. Leipzig, C. F. W. Siegel.

[Inhalt: W. Heinitz, Eine lexikalische Ordnung für die vergleichende Betrachtung von Melodien. — Karl Schmidt, Beiträge zur Kenntnis des Kantatenkomponisten Liebhold. — Adolf Koczirz, Verschollene neudeutsche Lauteniſten. — Walter Lott, Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650—1800. — P. A. Merbach, Briefwechsel zwischen Eduard Devrient und Julius Rietz. — Carl Roesler, Bericht über die dritte Jahresversammlung der

Mitglieder des Fürstl. Inst. f. musikw. Forschung, Bückeburg, 18.—22. Juni 1921.]

Armin, George. Von der Urkraft der Stimme; ein Vortrag mit einleitenden Worten von Dr. Ludwig Wüllner. gr. 8°, 58 S. m. Fig. Leipzig 1921, C. F. W. Siegel. 6 *M*.

Below, Christoph. Leitfaden der Pädagogik, enth. Psychologie u. Logik, Erziehungslehre, allgem. Unterrichtslehre. (Handbücher der Musiklehre ... hrsg. v. Xaver Scharwenka I.) 4.—6. Aufl. (Unveränd. Abdruck d. 3. Aufl.) gr. 8°, X, 117 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 7 *M*.

Bennemann, Paul. Musik und Musiker im alten Leipzig. Ein Beitrag zur Pflege der Hausmusik. Mit 4 Abb. kl. 8°, 55 S. Leipzig 1920, Ludwig Fries.

Das hübsche Schriftchen ist der Abdruck eines Erläuterungsvortrags, den der Verf. zu einem aus Stücken alter Leipziger Meister von Schein bis auf Sperontes, über Rosenmüller, Pezel, Kuhnau zusammengestellten Konzert gehalten hat. Er zeichnet mit lebendigen Strichen vor allem den kulturhistorischen Hintergrund, von dem diese lebenskräftige Musik sich abhebt; auch in den musikhistorischen Einzelheiten ist alles richtig, höchstens, daß die musizierende Gesellschaft auf der Abbildung S. 30 nicht von 1650, sondern von 1575 stammt. A. E.

Blumenthal, Paul. Geschichte der Musik. Selbstunterrichtsbriefe. Methode Rustin. Hrsg. v. Rustinschen Lehrinstitut f. briefl. Unterricht. Red. von Prof. Carl Ilzig. 5. Aufl. Brief 1. 4°, 30 S. Potsdam und Leipzig [1921], Bonneß & Hachfeld. 3.60 *M*.

Brandenburg, Hans. Der moderne Tanz. 3., stark umgearb. u. erw. Ausg. Mit 171 Abb. 4°, VIII, 247 S. München 1921, Georg Müller. 125 *M*.

Chantavoine, J. De Couperin à Debussy. 208 S. Paris, F. Alcan. 7.50 Fr.

Closson, Ernest. Eléments d'esthétique musicale. 8°. Paris, Fischbacher. 3.50 Fr.

Dumesnil, René. Le Rhythme musical. Essai historique et critique. 256 S. Paris, Mercure de France. 10 Fr.

Glasenapp, Carl Fr. Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern dargestellt. Bd. 3. 1853—1864. [5. Aufl. (Unaft. Neudruck) 1905.] gr. 8°, XV, 497 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 30 *M*.

Hammerich, Angul. Dansk Musikhistorie indtil ca. 1700. 8°, XII u. 243 S., mit Abb. u. Fakf. Kopenhagen 1921, G. E. C. Gads Forlag.

Heyman, K. R. The relation of ultra-modern Music to archaic. Small, M.

Jadassohn, Salomon. Thèmes et exemples pour l'étude de l'harmonie [Aufgaben u. Beispiele für die Studien in der Harmonielehre, franz. u. niederländ.]. 3. et 4. Ed. (= Jadassohn, Traité d'harmonie. Suppl.) gr. 8°, VII, 96 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 8 *M*.

Jadassohn, Salomon. Traité d'harmonie. Trad. de l'allemand p. Edouard Brahy. 3. et 4. éd. gr. 8°, X, 278 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 20 *M*.

Janiczek-Pokorny, Olga. Hausmusik. 2. Aufl. Mit einem Anhang: Ratgeber zur Hausmusik von Dr. Julius Janiczek. (Böhmerland-Flugschrift f. Volk u. Heimat. 7.) kl. 8°, 48 S. Eger 1921, Böhmerland-Verlag. 3.60 *M*.

Idelsohn, A. Z. Phonographierte Gesänge und Aussprachproben des Hebräischen der jemenitischen, persischen und syrischen Juden. Aus den Sitzungsberichten der philos.-histor. Klasse d. Kais. Ak. d. W. i. Wien. 175. Bd. 4. Abh. Wien 1917, in Komm. bei Alfred Hölder.

Idelson, A. Z. Hebrew Music with special reference to the musical intonations in the recital of the pentateuch. (S.-A. aus: Journal of the Palestine Oriental Society, S. 80—94.)

Kretzschmar, Hermann. Führer durch den Konzertsaal. Abt. I, Bd. 1/2. Sinfonie u. Suite. 6. Aufl. 8°, VII, 864 S. Abt. II, Bd. 1. Kirchliche Werke. Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten. 5. Aufl. 8°, V, 621 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. je 30 *M*.

Langwara, Caroline. Die Lösung des Gesangsproblems. gr. 8°, 11 S. Kiel 1921, W. G. Mühlau. 6 *M*.

Männer-Gesang-Verein „Arion", Altena i. Westf. Festbuch zur 50jähr. Jubelfeier.

8°, 46 S. mit 1 Abb. Altena 1921, Selbstverlag des Vereins. 4 *M*.

Männergesangverein „Liedertafel", Altena i. Westf. Festbuch zur 75jähr. Jubelfeier. 8°, 51 S. Altena 1921, Selbstverlag d. Vereins. 5 *M*.

Nohl, Ludwig. Mozart. Neue erweit. Ausg. (Musikerbiographien Bd. 1.) kl. 8°. 143 S. Leipzig [1921], Ph. Reclam jun. 3 *M*.

Pillath, Friedrich. Das deutsche Lied in Esperanto (Germanaj Kantoj Esperantigitaj). kl. 8°, V, 81 S. Berlin 1921, Esperanto-Verlag. 5 *M*.

Pougin, Arthur. Le violon. Les violonistes et la musique de violon du 16e au 18e siècle. 4°. Paris 1921, Fischbacher. 50 Fr.

Richter, Ernst Friedrich. Lehrbuch der Fuge. 8. u. 9. Aufl., mit Anm. u. Ergänz. versf. v. Alfred Richter. gr. 8°, X, 204 S. (= Richter, Die praktischen Studien zur Theorie der Musik, Bd. 3.) Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 12 *M*.

Schnerich, Alfred. Geschichte der Musik in Wien und Nieder-Österreich. (Heimatkunde von Nieder-Österreich, hrsg. vom Verein f. Landeskunde v. N.-Öst. Heft Nr. 13.) gr. 8°, 23 S. Wien [1921], A. Haase. 3 *M*.

[Der Weg vom Mittelalter bis zur neuesten Zeit wird in dem Schriftchen doch in zu rapidem Tempo und mit zu großen Sprüngen zurückgelegt, als daß etwas Belangvolleres zum Thema gesagt werden könnte; mit der kurzen Charakterisierung des Grades der „Bodenständigkeit" der einzelnen Meister ists doch nicht getan. Befremdlich sind eine Reihe von Urteilen, so wenn z. B. von Glucks Wiener Opern gesagt wird, daß sie mit Ausnahme des „Orpheus" nicht zu seinen bedeutendsten gehören. Arme Alceste!]

Schnorr v. Carolsfeld, Ernst. Musikalische Akustik. (Bücherei praktischer Musiklehre.) 8°, VIII u. 67 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 6 *M*.

Spitta, Philipp. Joh. Seb. Bach. 3. unveränd. Aufl. [Anastat. Neudruck 1916.] 2 Bde. gr. 8°, XXVIII u. 856 S., XIV, 1014 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 100 *M*.

Striffling. Musique et Musiciens de France. 16°. Paris, Fischbacher. 6 Fr.

Thienemann, Alfred. Gesangskunst. Selbst-Unterrichtsbriefe. Methode Rustin. Hrsg. v. Rustinschen Lehrinstitut f. briefl. Unterricht. Red. v. Prof. Carl Ilzig. Brief 1. 1. Aufl. 4°, 32 S. Potsdam u. Leipzig [1921], Bonneß & Hachfeld. 3.60 *M*.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Wintersemester 1921/22

Aachen Technische Hochschule

Dr. Ernst Bücken: Die Musikästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts.

Basel

Prof. Dr. Karl Nef: J. Haydn und die Anfänge der modernen Musik im 18. Jahrh., einst. — Die Melodien des deutsch-schweizerischen Kirchengesangbuchs, einst. — Musikwissenschaftliches Seminar: Elemente der Musikästhetik, zweist. — Collegium musicum, Praktische Übungen mit Stilerläuterungen, zweist.

Dr. Wilhelm Merian: Geschichte der Notenschrift, zweistündig.

Berlin

Prof. Dr. Carl Stumpf: Psychologie mit Demonstrationen, vierstündig.

Prof. Dr. Max Friedlaender: Beethovens Leben und Wirken, 3. Teil (von der 6. bis zur 9. Sinfonie und den letzten Quartetten), mit musikalischen Erläuterungen, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen (Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten und Erklärung aus-

gewählter musikalischer Kunstwerke, zweistündig. — Chorübungen für Stimmbegabte mit gelegentlichen Kolloquien über die Geschichte des deutschen Liedes, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Einführung in die Musikwissenschaft, zweistündig. — Musikalische Liturgik, einstündig. — Georg Friedrich Händel, einstündig. — Übungen, eineinhalbstündig. — Lektüre mittelalterlicher Musiktheoretiker, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Oskar Fleischer: Hauptstreitfragen der musikalischen Ästhetik, einstündig. — Musikgeschichte des Mittelalters, besonders in Deutschland, dreistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Curt Sachs: Barockmusik, zweistündig. — Stilkritische Übungen zur Barockmusik, zweistündig.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Die Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Prof. Dr. Karl Schäfer: Musikwissenschaftlich-psychologische Akustik, einstündig.

Prof. Johannes Biehle: Universität: Musikalische Liturgik, Vortrag mit gemeinschaftlichen Übungen, einstündig. — Einzelübungen hierzu, zweistündig. — Einführung in das liturgische Orgelspiel und in die Orgelstruktur. — Technische Hochschule: Der Kirchenbau nach liturgisch-konfessioneller Zweckmäßigkeit, zweistündig.

Bern

Prof. Dr. Ernst Kurth: Harmonielehre, zweistündig. — Geschichte der Klaviermusik seit Beethovens Tod, zweistündig. — Seminar: Übungen zur Musikgeschichte von Palestrina bis zu Beethovens Anfängen, zweistündig. — Collegium musicum (Besprechung und gemeinsame Ausführung von älteren Kunstwerken für Chor und Kammermusik), zweistündig. — Akademisches Orchester, zweistündig.

Ernst Graf, Münsterorganist und Lektor für Kirchenmusik: Die Passionen nach Johannes und Matthaeus von J. S. Bach, einstündig. — Übungen im kirchlichen Orgelspiel für Theologen mit Vorführung und Erklärung ausgewählter liturgischer Orgelmusik, ein- bis zweistündig.

Bonn

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Mozarts Meisterwerke, zweistündig. — Der junge Beethoven, einstündig. — Grundzüge der Musikgeschichte Englands, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Privatdozent Dr. Arnold Schmitz: Palestrina, Orlando di Lasso und die Musik der Niederländer im 15. u. 16. Jahrh., zweistündig. — Paläographische Übungen zur Musik des 16. Jahrhs. mit besonderer Berücksichtigung des in rheinischen Bibliotheken vorhandenen Materials, einstündig.

Lektor Erich Anders: Harmonielehre II, einstündig. — Kontrapunkt II mit Kanon und Fuge, einstündig. — Praktische Instrumentationsübungen, einstündig.

Breslau

Prof. Dr. Max Schneider: Heinrich Schütz und die deutschen Meister des 17. Jahrhs., zweistündig. — Die musikalischen Einrichtungen im evangelischen Gottesdienst (vorzugsweise für Theologen), einstündig.

Im musikalischen Institut:

Abteilung Musikwissenschaftliches Seminar: Prof. Dr. Schneider: a) Proseminar für Anfänger; b) Übungen im Anschluß an die Hauptvorlesung; c) Seminar-Oberstufe: Schriftliche Arbeiten über ältere Theoretiker; d) Studium ausgewählter Meisterwerke (Collegium musicum); je eineinhalbstündig.

Abteilung Institut für Kirchenmusik: Prof. Dr. Schneider: Satzlehre (VI) nach den Lehrwerken

Joh. Seb. Bachs, zweiter Teil, eineinhalbstündig. — Prof. D. Steinbeck: Übungen im evangelischen Gemeindegesang, einstündig. — Domkapellmeister Eichy: Übungen des akademischen St. Cäcilienchors, zweistündig.

Besondere theoretisch-praktische Kurse: Domkapellmeister Eichy: Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Instrumentation, Freie Komposition, je eineinhalb- bis zweistündig. — cand. phil. Martin: Übungen in Sprechtechnik auf physiologischer Grundlage, zweistündig.

Darmstadt (Technische Hochschule)

Dr. Friedrich Noack: Geschichte der Oper, zweistündig. — Orpheus, Figaro, Fidelio, Meistersinger, historische und musikalische Analysen, zweistündig. — Übungen in der freien Rede und Diskussion, einstündig.

Dresden (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Eugen Schmitz: Aus der älteren Geschichte der Oper (mit Grammophon-Beispielen), zweistündig. — Einführung in die Musikästhetik, einstündig. — Mozarts Opern (mit Grammophon-Beispielen); sechsstündiger Volkshochschulkurs.

Erlangen

Prof. Ernst Schmidt: Das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung (bis 1675), zweistündig. — Liturgischer Gesang, mit musikgeschichtlichen und theoretischen Erläuterungen, einstündig. — Orgelspiel, einstündig. — Chorgesang im Akademischen Gesangverein, zweistündig. — Theorie der Musik: a) Harmonielehre, b) Musikalische Formenlehre, zweistündig. — Kursus für Ton- und Stimmbildung, einstündig. — Akademischer Orchesterverein, zweistündig. — Musikgeschichte: Richard Wagners Bühnenweihfestspiel Parsifal, zweistündig.

Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moritz Bauer: Geschichte des neuen deutschen Liedes von Beethoven bis auf die Gegenwart, einstündig. — Geschichte der Musik des 17. Jahrhs., einstündig. — Übungen: a) Kritische Lektüre einer musikästhetischen Schrift, einstündig, b) Praktische Übungen, einstündig.

Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Gotik, zweistündig. — Die Kunst Max Regers in ihrem Verhältnis zur musikalischen Renaissance des 19. Jahrhunderts, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: a) für Vorgeschrittene: Übungen über die theoria magistri Johannis de Grocheo, eineinhalbstündig. — b) für Anfänger: Übungen über Grundfragen der vergleichenden Musikwissenschaft als Einführung in die Musik außereuropäischer Kulturkreise, einstündig; — Einführung in die Mensuraltheorie, einstündig. — c) Collegium musicum (gemeinsame Ausführung und Besprechung alter Musik), vierstündig.

Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Geschichte der mehrstimmigen Musik bis zum 17. Jahrhundert, dreistündig. — Choraltheorie, zweistündig. — Cantus gregorianus (exercitia practica), zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Gießen

Prof. Dr. Gustav Trautmann: Rob. Schumann und Johannes Brahms in ihren Werken, einstündig. — Harmonielehre: Übungen für Anfänger, einstündig; Übungen in Akkordverbindungen unter Verwendnng von harmoniefremden Tönen., einstündig; Übungen in der Modulation und im Choralsatz, einstündig. — Kontrapunkt: Übungen im freien Satz (Imitation und Kanon), einstündig.

Göttingen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig: Einführung in die Musikgeschichte, dreistündig. — Beethoven, zweistündig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Akademischer Musikdirektor Karl Hogrebe: Harmonielehre für Anfänger und Vorgeschrittene, je zweistündig. — Kontrapunkt und Formenlehre, zweistündig.

Halle a. S.

Prof. Dr. Arnold Schering: Die Oper von ihren Anfängen bis Mozart, dreistündig. — Umriß einer Geschichte des deutschen Orgelspiels, einstündig. — Collegium musicum, zweistündig. — Seminar: Übungen zur Aufführungspraxis alter Musik, zweistündig.

Dr. Hans Joachim Moser: Deutsche Musikgeschichte im Zeitalter der Empfindsamkeit (1750—1800), zweistündig. — Unser Tonsystem akustisch, rhythmisch, harmonikal und notationsmäßig, einstündig. — Proseminar: Lektüre mittelalterlicher Theoretiker, zweistündig.

Prof. Alfred Rahlwes: Harmonielehre II. Teil, zweistündig. — Generalbaß-Übungen, einstündig. — Kontrapunkt, einstündig.

Pfarrer K. Balthasar: Der musik. Teil d. evang. Gottesdienstes, liturgische Entwürfe, zweist.

Hamburg

Dr. Wilhelm Heinitz: Vokalmusik bei Naturvölkern und Europäern (mit Vorführung von Phonogrammen u. Musikbeispielen). — Musikw. Praktikum (Bearbeitung v. Phonogrammen).

Hannover Technische Hochschule

Dr. Theodor W. Werner: Die musikal. Strömungen im 19. Jahrh., zweist. — Die Musikentwicklung unter d. Einfluß d. Reformation, einst.

Heidelberg

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Führende Geister der Tonkunst, II., zweistündig. — Aus der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, einstündig. — Einführung in die Musikgeschichte des Mittelalters, einstündig. — Übungen im musikwissenschaftlichen Seminar, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Dr. Hermann Poppen: Harmonielehre I u. II, je einst. — Kontrapunktische Übungen, zweist. — Orgelspiel, einst. — Akad. Gesangverein u. Akad. Streichorchester, je zweist. — Ferner im Prakt.-Theol. Seminar: Allg. Musiklehre, Orgel- u. Glockenkunde, einst. — Chorsingen, liturg.-musikalische Übungen, einst. — Orgelspiel, einst.

Innsbruck

Dr. Rudolf v. Ficker: Joh. Seb. Bach, zweistündig. — Geschichte der Sinfonie im 19. Jahrhundert, einst. — Einführung in die Musiktheorie, einst. — Collegium musicum, zweist.

Kiel

Prof. Dr. Fritz Stein: Beethovens Leben und Werke, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen zweistündig. — Collegium musicum.

Prof. Dr. Albert Mayer-Reinach: Einführung i. d. Musikwissenschaft, zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweist.

Köln a. Rh.

Dr. Ernst Bücken: Sinfonie und Suite, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: a) Lektüre ausgewählter musikgeschichtlicher Schriften des 18. Jahrhunderts, zweistündig. — b) Stilkritische Übungen (mit Referaten), zweistündig. — Die Musik seit Richard Wagner, einstündig. — Collegium musicum (gemeinsam mit G. Kinsky), zweistündig.

Georg Kinsky: Einführung in die Musikinstrumentenkunde (Geschichte der Tasteninstrumente), einstündig. — Einführung in die Musikbibliographie, einstündig.

Leipzig

Prof. Dr. Hermann Abert: Bach und sein Zeitalter, vierstündig. — Mozart, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig. — Proseminar, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig. — Entziffern alter Notationen (durch den Assistenten), einstündig. — In der Volkshochschule: Franz Schubert, einstündig.

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Die Geschichte des deutschen Liedes. 1. Teil, bis Ende des 18. Jahrhunderts, dreistündig. — Deutsches Leben im Volkslied des 16. Jahrhs., einstündig. — Einführung in die Musikgeschichte, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen. Ausgewählte Stücke aus den Schriften Carl Maria v. Webers und Robert Schumanns, zweistündig.

Lemberg

Prof. Dr. Adolf Chybinski: Geschichte und Theorie der Fugenformen (Forts.), zweistündig. — Repetitorium der altklassischen Tanzformen, einstündig. — Geschichte der Suitenform, einstündig. — Übungen für Anfänger (mit der Assistentin Frl. Dr. Bronislawa Wojcikowna): a) Einführung in die Musikwissenschaft, einstündig. — b) Altklassischer Kontrapunkt, einstündig. — c) Übungen in den Tabulaturnotenschriften, einstündig. — Übungen für Fortgeschrittenere: a) Harmonische Analyse ausgewählter moderner Werke mit Berücksichtigung spezieller Probleme, zweistündig. — b) Altklassischer Kontrapunkt (Forts.), zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar (Historische Methodik und Bearbeitungen einiger Mensuralkodices aus dem 15. Jahrh.), zweistündig.

Marburg

Dr. Hermann Stephani: Die deutsche Oper im 19. Jahrh., dreistündig. — Harmonielehre, für Anfänger, einstündig; für Fortgeschrittenere, einstündig. — Einführung in die Elemente des Orgelspiels und des Choralgesangs, für Theologen; Orgelunterricht für Fortgeschrittenere. — Orchestervereinigung (Collegium musicum), zweistündig. — Chorübungen und -aufführungen für stimmbegabte Studierende mit dem Marburger Konzertverein, zweistündig.

München

Prof. Dr. Adolf Sandberger: Beethovens Leben und Werke, vierstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittenere, zweistündig. — Gemeinsam mit Dr. Hans Scholz: Einführung in die Musikwissenschaft, einstündig. — Gemeinsam mit Dr. Scholz: Musiktheoretische Kurse, vierstündig.

Prof. Dr. Hermann von der Pfordten: Richard Wagners Leben, Werke und Schriften, vierstündig.

Dr. Kurt Huber: Musikästhetik, zweistündig.

Domkapellmeister Ludwig Berberich: Die Meister der klassischen Polyphonie der Kirchenmusik, mit praktischen Vorführungen, zweistündig.

Münster i. W.

Prof. Dr. Fritz Volbach: Entwicklung der Instrumente und des Orchesters (unter Vorführung der Instrumente, zweistündig. — Einführung in die Hauptwerke der Konzerte dieses Winters, einstündig. — Die Kunst der Sprache (Übungen), einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Prag

Prof. Dr. Heinrich Rietsch: Altgriechische Musik und ihre Nachwirkung im Mittelalter, zweistündig. — Die deutsche Oper 1792—1850, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, eineinhalbstündig.

Dr. Paul Nettl: Einführung in die Musikgeschichte, zweistündig. — Fortschritte der musikgeschichtlichen Forschung, einstündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Rostock

Prof. Dr. Albert Thierfelder: Metrik, einstündig. — Geschichte der Sonate, einstündig. — Harmonielehre, dreistündig. — Liturgische Übungen, zweistündig. — Chorübungen, einstündig.

Stuttgart Technische Hochschule

Hermann Keller, beauftragter Dozent: Einführung in die klassische Kammermusik, einstündig. — Das Orchester und seine Instrumente (mit praktischen Vorführungen), einstündig.

Wien

Prof. Dr. Guido Adler: Die Oper im 18. Jahrhundert, einstündig. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, zweistündig. — Übungen im musikhistorischen Institut, zweistündig. — Zusammen mit Dr. W. Fischer: Collegium musicum (Historische Kammermusik), zweistündig.

Prof. Dr. Robert Lach: Das Musikdrama Richard Wagners, zweistündig. — Ursprung und Entwicklung des musikalischen Dramas, zweistündig. — Die Psychologie des musikalischen Ausdrucks, einstündig.

Prof. Dr. Max Dietz: Die Führer und Bahnbrecher der neuromantischen Tonkunst (in der Sinfonik, im Oratorium und in der Oper), dreistündig.

Dr. Egon Wellesz: Die Entwicklung der großen sinfonischen Formen und des Orchesters im 19. Jahrh., einstündig.

Dr. Wilhelm Fischer: Allgemeine Musikgeschichte, vierstündig. — Die Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts, zweistündig. — Josef Haydn, zweistündig.

Zürich

Prof. Dr. Eduard Bernoulli: Alte Tonschriften (mit Übungen), zweistündig. — Instrumente und Instrumentation bis zum 18. Jahrhundert, einstündig. — Musikästhetische Anschauungen des 17. und 18. Jahrhs., besonders in bezug auf Librettostoffe, einstündig.

Dr. Fritz Gysi: Berlioz, einstündig. — Die romantische Oper, einstündig.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Am Sonnabend, dem 10. Dezember 1921, nachmittags 3 Uhr findet im Akademischen Institut für Kirchenmusik in Charlottenburg, Hardenbergstraße 36, die

4. Mitgliederversammlung der Deutschen Musikgesellschaft E. V.

statt.

Die Tagesordnung ist gemäß § 7 der abgeänderten Satzungen folgende:

1. Rechenschaftsbericht des Vorstandes,
2. Rechnungsbericht des Schatzmeisters,
3. Entlastung des Vorstandes und des Direktoriums,
4. Festsetzung des Mitgliedbeitrages und des Haushaltplanes,
5. Beschlußfassung über etwaige Anträge.

Es wird gebeten, etwaige Anträge aus dem Kreise der Mitglieder spätestens bis zum 1. Dezember 1921 dem Schriftführer, Prof. Dr. Hermann Abert (Leipzig, Schwägrichenstraße 19), schriftlich einzureichen.

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft

Geh. Regierungsrat Prof. Dr. H. Kretzschmar, Vorsitzender — Prof. Dr. H. Abert, Schriftführer

Dr. Hellmuth von Hase, Schatzmeister

Mitteilungen

Prof. Dr. Karl August Rau, der Direktor des Fürstl. Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg, ist in Karlsruhe am 3. Okt. einer Herzlähmung erlegen. Rau, am 29. April 1890 zu Frankfurt a. M. geboren, gehört als Wissenschaftler der Münchener Schule an; seine Dissertation ist eine vortreffliche Arbeit über Loreto Vittori, der eine kleine „Musikgeschichte" in Tabellenform folgte. Rau war ein liebenswürdiger, von bestem und reinstem Wollen erfüllter Fachgenosse; sein Hauptverdienst ist die Mitschöpfung, Organisation und Förderung des Bückeburger Instituts, das durch seinen Hingang einen schweren Verlust erleidet.

Dem Privatdozenten Dr. Hans Joachim Moser an der Universität Halle ist ein Lehrauftrag für mittelalterliche Musikgeschichte erteilt worden.

Zum Assistenten am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig wurde Dr. Fritz Blume ernannt.

Das Kuratel der Universität Basel hat Dr. Wilhelm Merian die venia legendi für Musikwissenschaft erteilt.

An der Kölner Universität ist im Sommersemester das Musikwissenschaftliche Seminar eröffnet worden, zu dessen Leiter Dr. Ernst Bücken ernannt worden ist.

Dr. Hermann Stephani hat in Marburg am 3. Juni 1921 ein Collegium musicum gegründet, das bereits 56 Streicher zählt und in einem Konzert mit Werken von Schütz, Joh. Christoph Bach und Pergolese sich vorzüglich bewährt hat.

Mit dem ersten Oktoberheft 1921 ist die Hauptschriftleitung der „Zeitschrift für Musik" in die Hände von Dr. Alfred Heuß in Leipzig übergegangen.

Die Neue Schweizerische Musikgesellschaft gedenkt ihre diesjährige, am 15. und 16. Oktober in Zürich stattfindende Hauptversammlung zu einem kleinen musikwissenschaftlichen Kongreß auszugestalten. Die Ortsgruppe Zürich hat dessen Organisation übernommen. Eine Reihe von Vorträgen aus verschiedenen Gebieten der Musikforschung, teilweise mit illustrativen musikalischen Darbietungen, sind dafür in Aussicht genommen, so von Prof. Dr. Karl Nef über die „Geschichte der Allemande", Prof. Dr. Ed. Bernoulli über „Ludwig Senfl als Sammler und Redaktor", Prof. J. Handschin über „Die ältesten Denkmäler mensural notierter Musik in der Schweiz", Prof. Dr. Max Fehr über „Ständchen und Ständchenmusik", Dr. E. Refardt über „Der Rhythmus als objektiver Wertmesser", sowie von Dr. A. Cherbuliez über die „Psychologie der Kadenz". Ein historisches Konzert soll deutsche Instrumentalmusik aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und Beispiele von Ständchenmusik bringen.

In Friesdorf bei Godesberg a. Rh., wo er schon seit langem in stiller Zurückgezogenheit lebte, verschied im 72. Lebensjahr Dr. Ludwig Scheibler. Geboren am 7. Juni 1848 zu Monschau bei Aachen, wandte er sich erst nach mehrjähriger Tätigkeit in der Tuchfabrik seines Vaters dem Studium der Kunstgeschichte zu und unternahm umfassende Studienreisen. Seine Dissertation „Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule von 1460—1500" nebst anderen Arbeiten — 1880—1884 war er mit der Ausarbeitung eines neuen Katalogs für die Berliner Gemäldegalerie betraut — setzten Scheibler bald in den Ruf eines allerersten Kenners der niederländischen und altkölnischen Malerschule. Seit den achtziger Jahren verließ er jedoch dieses Arbeitsgebiet und wandte sich ausschließlich musikgeschichtlicher Forschung zu und zwar insbesondere der Klaviermusik des 18. und 19. Jahrhunderts, dem Leben und den Werken Schuberts und im Zusammenhang damit der Geschichte des neueren Liedes. Ergebnisse dieser vertieften Studien waren eine Reihe von Aufsätzen, leider nur zum geringeren Teil aus seinem Hauptgebiete, der Geschichte der Klaviermusik. Was er hiermit namentlich für die Schubertforschung geleistet, ist hinreichend anerkannt worden. So erwies sich Scheibler als der berufene Mit-

arbeiter an O. E. Deutschs monumentalem Schubertwerk, dessen erster Band (Biographie, als freie Bearbeitung des Sch.-Artikels in Groves „Dictionary of music and musicians"), sowie der vierte (Schluß-)Band (Thematisches Werkeverzeichnis) ihm übertragen wurden. Nun ist dem Wiener Forscher, nachdem der Krieg die Fortsetzung des Werkes über die beiden erschienenen Bände (II, 1 und III) hinaus schon zur Genüge verzögert hatte, auch noch sein „fidus Achates" entrissen worden, „das gute Gewissen" seiner Arbeit, wie Deutsch Scheibler mit Recht nennen durfte.

Scheiblers Gewissen wachte auch über jeder anderen Arbeit, an der er in seiner grenzenlosen Hilfsbereitschaft irgendwie Anteil zu nehmen Gelegenheit hatte. Jeder, dem er einmal seine reichhaltige Bibliothek und seine kostbare Musikaliensammlung zur Verfügung stellte, weiß von seiner Wahrheitsliebe und jener unerbittlichen Sachlichkeit zu erzählen, die dem Menschen im Leben und dem Gelehrten in seiner Arbeitsweise einen höchst persönlichen Stil gaben. Die peinliche Akribie, mit der er in seiner Forschung zu Werke ging, pflegte Scheibler selbst als ein Erbteil seiner nüchternen Kaufmannslehrlingszeit zu bezeichnen. Es wäre ungerecht, über den oft pedantischen Äußerungsformen einer solchen wissenschaftlichen Methode das überaus Verdienstvolle übersehen zu wollen, das er für die Forschung verschiedener Gebiete im Rahmen geschlossener Einzelaufsätze geleistet hat. Die Teilnahme musikwissenschaftlicher Kreise an seinem siebzigsten Geburtstage war unverdientermaßen geringer als die seiner früheren kunstwissenschaftlichen Fachgenossen. Scheibler, der von Haus aus mehr Analytiker als Synthetiker war, mag diese Tragik seines Lebens, deren Maß die wirtschaftliche Not dieser Zeit nur noch steigern mußte, dunkel geahnt haben, als er mir einmal in Erinnerung an diesen Geburtstag schrieb: „Es war eine gerechte Strafe dafür, daß ich auf dem Gebiete der Musikgeschichte mehr studiert und mir und anderen versprochen, als geleistet habe, wenigstens an Gedrucktem". Gleichwohl soll ihm unvergessen bleiben, was er so manchem an wertvollen Anregungen aus dem reichen Schatze seines Wissens im Verlauf seiner mit seltenem Fleiß vierzig Jahre hindurch betriebenen musikgeschichtlichen Studien vermittelt hat.

Willi Kahl.

Kataloge

Karl Ernst Henrici, Berlin W. 35. Auktionskatalog LXXII. Autographen-Sammlung Steiner. (Versteigerung am 17. u. 18. Okt. 1921.)

[Abteilung II enthält eine Anzahl von Musikerbriefen; darunter einen bisher nicht bekannten von Beethoven an S. A. Steiner & Com., Baden, den 16. Juli 1816.]

Oktober	Inhalt	1921

Seite

Hans Schnoor (Leipzig): Das Burheimer Orgelbuch 1
Adolf Koczirz (Wien): Die Fantasien d. Melchior de Barberis f. d. siebensaitige Gitarre (1549) 11
Arnold Schmitz-Bonn (Bonn a. Rh.): Psalteriolum harmonicum 18
Walter Vetter (Danzig): Stilkritische Bemerkungen zur Arienmelodik in Glucks „Orfeo". 27
Georg Schünemann (Berlin): Die Berliner Schulmusikwoche 51
Carl Roesler (Bückeburg): Historisches Musikfest in Rudolstadt 54
Bücherschau 55
Vorlesungen über Musik an Hochschulen 57
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 62
Mitteilungen 63
Kataloge 64

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliéstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zweites Heft 4. Jahrgang November 1921

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 45 Mark, fürs Ausland: 5 $, 25 s, 30 Fr, 22 Kr, 14 fl h. jährlich; Einzelhefte 4.50 Mark usw.

Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villancico

Von

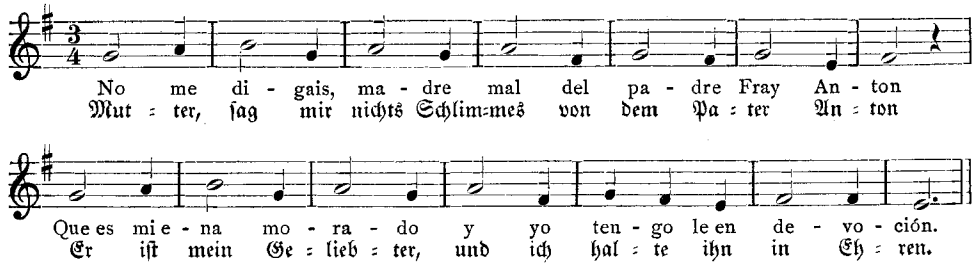
Albert Geiger, Weilheim

Keine Form der iberischen Dichtung kann in musikalischer Beziehung eine so glänzende und weitverzweigte Entwicklung nachweisen wie der Villancico, der Urtyp für das spanisch-portugiesische Volkslied der Gegenwart. Mit Ausnahme des Salinas und Llorente gehen die älteren Musiktheoretiker fast achtlos an dem so bedeutenden Gebilde vorüber. Von den modernen Musikgelehrten belehren uns nur Pedrell, Barbieri und Riemann etwas eingehender, doch fordert manches, was sie uns sagen, zum Widerspruch heraus. So trifft es nicht zu, wenn Riemann die A cappella-Villancicos für instrumental begleitete Gesänge hält und die spanischen Kantaten des 17. und 18. Jahrhunderts, wie sie in der bayrischen Nationalbibliothek unter der Marke „Villancicos" existieren, als rein kirchliche Werke erklärt. Desgleichen ist es sehr gewagt, Barbieri zu folgen, wenn er in den Vorbemerkungen zum Cancionero musical de los siglos XV y XVI schreibt: „Frottole siendo por la forma de su poesia y de su musica iguales a nuestros villancicos y canciones". Fleißige Analyse und gewissenhafter Vergleich des diesbezüglichen Quellenbestandes vermögen nur eine Verwandtschaft, aber nicht eine Identität festzulegen.

Für die vorliegende monographische Studie über den Vulgärvillancico dienen als wertvolle Primärquellen hauptsächlich Salinas: „Libri septem de musica", Salamanticae 1577, und Barbieri: „Cancionero musical de los siglos XV y XVI". Die Etymologie des diminutiven Substantivs „villancico" (portug. vilhancico oder vilancete) weist auf den „villano" hin, einen volkstümlichen Kleinliedtyp, der bei Salinas ausdrücklich als Tanz erwähnt ist. Der Umstand, daß die Cantilena de chorea eine Lieblingsform der provenzalischen Trobadores war, anderseits der Nordiberer vermöge seiner Charakteranlage für alles Fremdländische schnell begeistert ist, rückt die Vermutung nahe, der alte Tanzvillancico könnte unter südfranzösischem Einfluß entstanden sein. Der Villano wäre dann eine Entwicklungsstufe der vom französischen Rondell herrührenden limusinischen Danza. Tatsächlich wanderten im 13. Jahrhundert zahlreiche südfranzösische Minnesänger, besonders unter Heinrich von

Burgund, nach der Pyrenäenhalbinsel, um dort den Wohlklang ihrer reizenden Melodien zu verbreiten und auch bei kirchlichen Prozessionen ihre gemessenen Tänze vorzuführen. Als eine der berühmtesten Tanzweisen der provenzalischen Lyrik dürfte das wunderhübsche Machaultsche „J' aim la flour", welches auch Rheinberger in einer Orgelsonate verwendet, schon früh in den spanischen Grenzgebieten Eingang gefunden haben.

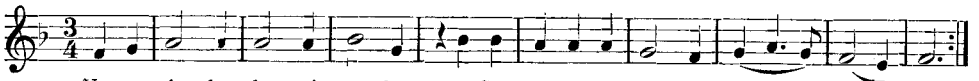
Über die wechselseitigen Beziehungen der provenzalischen und spanischen Minnesänger bemerkt der Chronist Terreros: „El aire y gusto de aquellas tonadas y canciones es el mismo que dura hasta hoy en los paysanos de Galicia y Portugal". Die altgalizische „cantiga de villão", — so genannt, weil sie beim Landmann und Bürger, überhaupt bei den Angehörigen der niederen Volksschichten in Ansehen stand, — wurde zum Schall arabischer Instrumente, besonders der lärmenden Schellentrommel und der dudelsackartigen Gaita gesungen und getanzt. Bis in die Neuzeit hinein gab es namentlich in Nordspanien und Portugal kein Bauernhaus, in dem nicht irgendein heimatliches Musikinstrument zur Begleitung des sonntäglichen Gehöftetanzes bereitlag. Der Tanz-Villancico erhielt oft den Namen des am kräftigsten mitwirkenden Begleitkörpers, so in Galizien die Benennung „Gaita gallega". Auch die Bezeichnung „Bailados de terrero" war üblich, speziell für die Villancicotänze im Freien, welche im 15. Jahrhundert nicht nur von den eingesessenen Dorfbewohnern, sondern auch von den jüdisch-maurischen Yoglaresas namentlich in der Guadarrama, dem Hauptgebiet der arabischen Muse, aufgeführt wurden. Für die von lustigen Wanderstudenten (folias) analog der modernen Estudiantina besorgten Folia[1] bietet uns Salinas den im Barbieri-Codex kunstmäßig variierten „Villancico amatorio" des in einen Pater verliebten Mädchens. Hier die interessante, im strengsten Tripeltakt rhythmus sich bewegende Melodie:



Auch auf das religiöse Genre wurde der Villancico-baile übertragen. Der Dichter Cervantes erzählt von Preciosa, dem Zigeunermädchen, daß es vor dem Bilde Sankt Annens mit Kastagnetten- und Zymbelbegleitung einen kunstvollen Villancico religioso getanzt habe. Die uralte Gepflogenheit der Seises-Chorknaben, in spanischen Kathedralen an hohen Festtagen vor ausgesetztem Allerheiligsten einen Tanzvillancico zum besten zu geben, lebt heute noch fort, besonders in Sevilla, wo in der Fronleichnamsoktav zum Schlag der Kastagnetten und zum Streicherchor eine leider an die Würde der klassischen Villancicoweisen nicht mehr heranreichende Melodie gesungen wird.

[1] Die Folia (vom portug. Verb foliar = ausgelassen sein) spielt auch in der Konzertliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts eine Rolle; ich erinnere nur an Corellis XII. Violinsonate und an Liszts Spanische Klavierrhapsodie.

Der Ausbau des primitiven Cantar viejo oder Cantarcillo und des tanzmäßigen Villano zum klassischen Villancico der Cancionero-Epoche vollzieht sich durch Verbindung des aus einem Distichon oder einer Triade nebst Kehrreim bestehenden Mottoliedchens mit verwandten Hirten- und Bauernweisen. Als anschauliches Beispiel dieser Art möchte ich den Villancico über die vielgepriesene Sennerin Menga aus dem spanischen Gebirgsort Bustar anführen. Die nach mehrfacher Richtung lehrreiche Serranilla, die zum arabischen Adufe, der viereckigen Schellentrommel getanzt wurde, findet sich ohne Angabe des Komponistennamen bei Barbieri Nr. 380. Das Mottolied — der Cantar viejo — setzt sich, entsprechend den drei Kurzzeilen, welche unsere Menga als hübsche Tänzerin schildern, aus ebensovielen Melodiephrasen zusammen. Später brachte man den Menga-Villano mit dem in gleicher Weise populären kastilischen Wallfahrtslied: „Yo me iba la mi madre" in Verbindung. Damit auch der satirische Zug nicht fehlte, benützte man für das Wallfahrtslied, welches von dem Stelldichein der Liebenden gelegentlich einer kirchlichen Feier handelt, den mozarabischen Cantus des „Pange lingua". Die dem alten Menga-Cantarcillo angegliederte Partie beginnt also wie folgt:



Yo me i - ba la mi ma-dre a San-ta Ma-ri - a del Pi - - no.
Vi an-dar u - na ser - ra - na a cer-ca del ca - - mi - - no.
Ich ging zu meiner Mutter zu Sankt Maria von Pino.
Da sah ich lustwandeln eine Sennerin in der Nähe des Weges.

Die entsprechende Melodieparallele des mozarabischen Chorals lautet:

Pan - ge lin - gua glo - ri - o - - - si cor - po - ris my - ste - ri - um.

Der klassische Villancico, zu dem in musikalischer Hinsicht auch die Follias, die Seguidillas, die Alalás, die Romances corridos und andere Canciones-Formen gehören, ist metrisch verschieden angelegt. Versos de arte mayor wechseln beliebig mit versos de arte menor. Oxytonische Endungen tauschen mit paroxytonischen Schlußsilben den Platz. Der Villancico der Cancionerozeit bindet sich an keine bestimmte Strophenzahl. Der unkomponierte Villancico hat oft nur einen Estribilloendvers, während die in Musik gesetzte Form regelmäßig auch einen Einleitungsestribo aufweist, der nicht immer mit den gleichen Worten wiederkehrt.

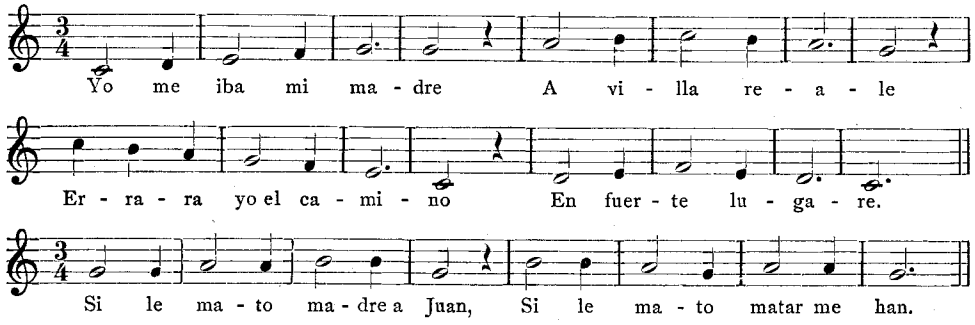
Die am häufigsten verwendete literarische Form des musikalischen Villancico ist folgende:

Estribillo (3 Verse)	Gasajémonos de hucia	– ∪ – ∪ ‖ – ∪ – ∪	Troch. Dim.
	Quel pesar	– – –	Monometer (epod. Kurzvers)
	Vienese sin le buscar	– ∪ – ∪ ‖ – ∪ ∪ –	Troch. katal. Dim.
Coplas (4 Verse)	Gasajemos esta vida	– ∪ – ∪ ‖ – ∪ – ∪	troch. Dim.
	Descruciemos del trabajo	– ∪ – ∪ ‖ – ∪ – ∪	
	Quien pudiere haber gasajo	– ∪ – ∪ ‖ – ∪ – ∪	
	Del cordojo se despida	– ∪ – ∪ ‖ – ∪ – ∪	

Schluß-Estribillo (3 Verse)	De le de le despedida	– ⏑ – ⏑ ‖ – ⏑ – ⏑	Metrik wie im Anfangsestribillo!
	Quel pesar	– – –	
	Vienese sin le buscar	– ⏑ – ⏑ ‖ – ⏑ – ⏑	

Das Lied beginnt mit einem dreizeiligen, unregelmäßig gebauten Anfangsestribillo. Das anschließende Coplas-Cuarteto dagegen zeigt vollständiges Ebenmaß in bezug auf Metrum und Reimausgang. Der terzettmäßige Finalestribo entspricht mit geringer Änderung im Text der Einleitung. Das Versmaß ist im allgemeinen trochäisch-redondillenartig[1]. Das erste und letzte Strophenglied weist mehr konsonantische Assonanzen auf, während die Coplaspartie auf vokalischen Gleichklängen reimt. Der Akzent liegt bald auf der letzten, bald auf der vorletzten Silbe. Aus den gekreuzten bzw. gepaarten Estribilloreimen und den umarmenden Koplareimen ergibt sich das Schema A B B ‖ a b b a ‖ A B B. Außer zehnzeiligen Strophenbildungen treffen wir im Barbieri-Kodex auch Villancicos, die nach den Reimschemen A B A B ‖ a b b a ‖ A B A B, A A ‖ a b c ‖ A A und A B ‖ a b c ‖ A B gebaut sind. Aus diesen Reimmustern erkennen wir auch die verschiedenartigen Estribillobildungen. Da es sich oft um Kombinationen handelt, lassen sich feste Regeln für die Strophengliederung nur im allgemeinen aufstellen.

Die melodische Phrasierung der Villancicos erfolgt im engsten Anschluß an den Text. Die musikalische Zäsur entspricht fast immer dem Versabschluß. Man studiere in dieser Beziehung bei Salinas das Wallfahrtsliedchen und den Villancico amatorio[2]:



Die Villancicostrophe ist nie durchkomponiert. Der einleitende, phrasisch gegliederte Estribillo-Satz bringt am Schluß die Tonreihen in gleicher Anzahl und Ordnung wieder. Die den Mittelsatz bildenden Koplas sind in der Weise vertont, daß zwei aufeinanderfolgende Verse eine selbständige melodische Phrase erhalten, oft werden sämtliche Koplas mit demselben Tonmotiv wiederholt. Die Melodien der einzelnen Partien stehen nicht selten in verwandtschaftlicher Beziehung zueinander, zuweilen wird ein ganz bestimmtes Motiv durch eine melismatische Kadenz erweitert. Im allgemeinen kann man feststellen: Der durch Anfangssatz, Koplas und Schlußestribo zu einer Trias (A B A) verbundene Villancico der portugiesisch-galizischen Trobadorperiode und der höfischen Zeit weist nicht weniger als zwei und nicht mehr

[1] Redondilla ist ein Vers mit nicht mehr als acht Silben.

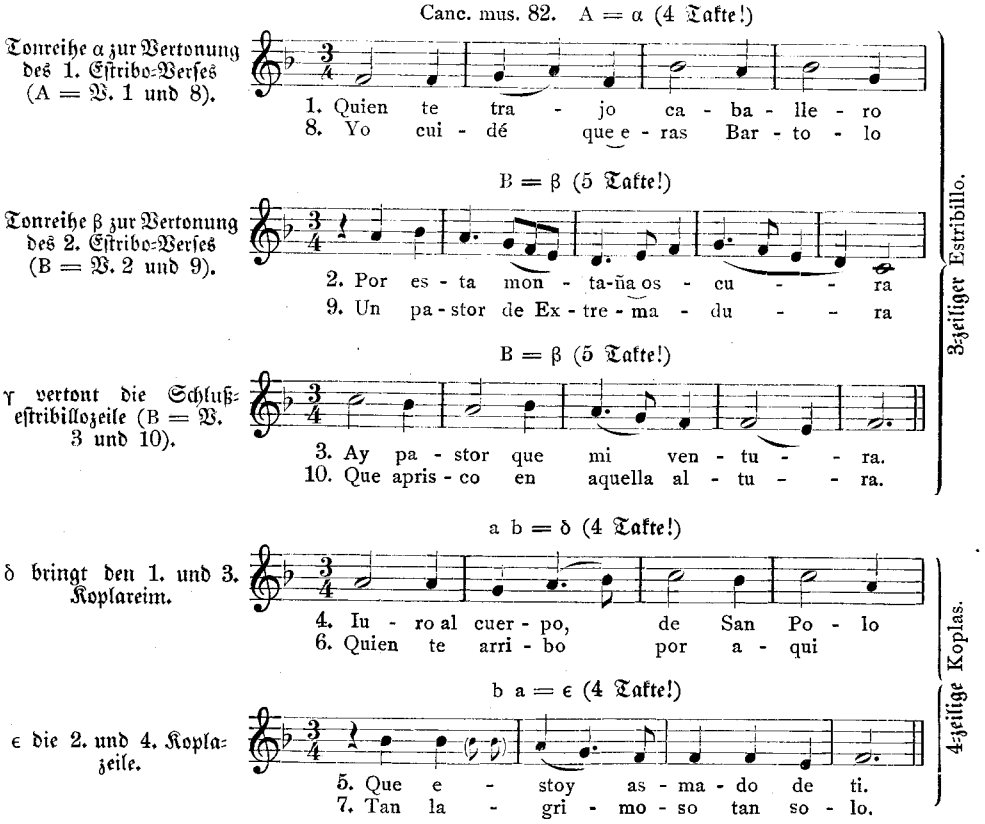
[2] Die zitierten Liedtexte sind auch insofern anziehend, als sie dartun, wie der spanischen Mutter des Cinquecento von den heiratslustigen Sprößlingen selbst die intimsten Herzensangelegenheiten unverblümt gebeichtet wurden.

als fünf meist viertaktige Melodiephrasen auf. Die nachstehenden Beispiele mögen das Gesagte veranschaulichen.

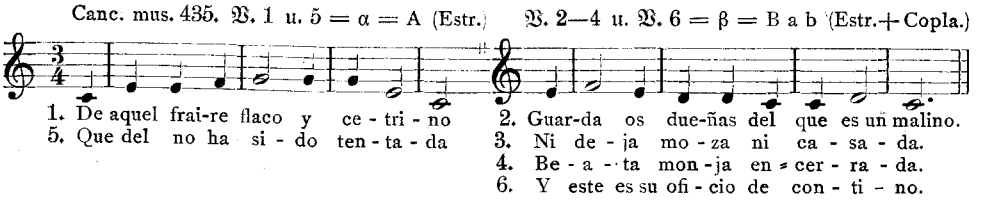
Die Serranilla: „Quien te trajo caballero", zehnzeiliger Villancico des Dichtermusikers Encina, läßt sich literarisch und musikalisch folgendermaßen schematisieren:

A B B ‖ a b b a ‖ A B B (literarisches Schema),
α β γ ‖ δ ϵ δ ϵ ‖ α β γ (musikalisches Schema).

Daraus ergibt sich eine melodische Gliederung wie diese:

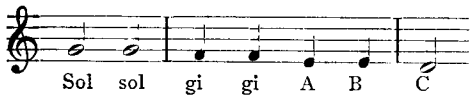


Während wir hier ein aus fünf Melodiephrasen bestehendes längeres Gebilde haben, enthält der sechszeilige tanzmäßige Villancico amatorio des Lagarto, der uns einen für Frauenliebe zugänglichen Mönch zeichnet, als höchst einfaches und infolgedessen sehr volkstümliches Lied nur die folgenden kurzen Melodien:

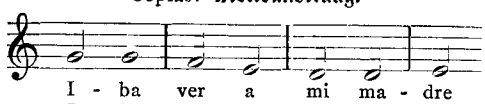


Ein durch rhythmische Erweiterung und plagale Kadenz verändertes Motiv treffen wir in dem Koplasatz des Solmisationsvillancico „Sol sol gigi A B C", der eine würdige Parallele in dem vom jugendlichen Mozart variierten französischen Volkslied „Ah vous dirai-je Maman", dem deutschen A B C-Sang besitzt. Die betreffenden Stellen klingen so:

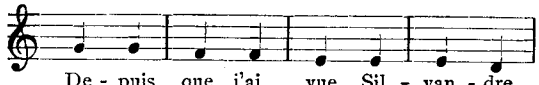
Canc. mus. 404 Villancico:



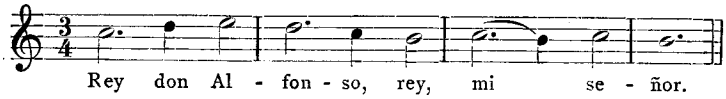
Coplas: Motivänderung.



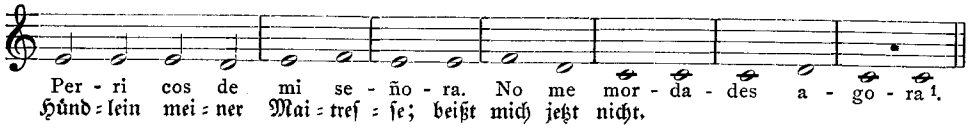
Chanson populaire:



Die Melodik der klassischen Villancicos ist äußerst klar und durchsichtig, von logischer Prägnanz und natürlichem Fluß, für das musikalische Ohr von entzückendem Wohlklang, mit etwas sentimentalem Einschlag. Daß arabische Weisen und Rhythmen nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung mancher Villancicos blieben, bezeugt Salinas, wenn er den durch hüpfende Tripeltaktbewegung charakterisierten Tanzvillancico „Rey Don Alfonso":

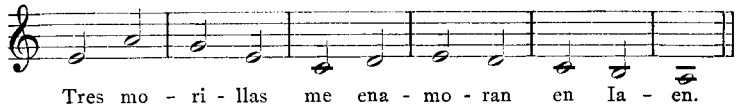


als ursprünglich maurisches Tanzlied mit dem Textanfang: „Calvi vi calvi, calvi aravi" bezeichnet: „Cuius cantus et saltatio apud nostrates in usu frequentissima solebant a Mauris, ut reor, accepta nam verbis etiam Arabicis canitur". Ebenso führt Salinas Villancicotypen mit folgender Rhythmisierung:

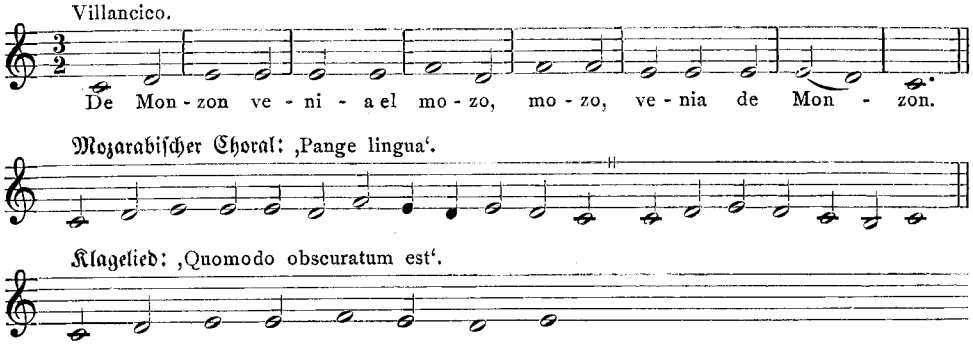


auf arabische Abstammung zurück. „Cuius modi versificationem ab Arabicis ad Hispanos, postquam Hispanias ceperunt, aliis cum multis et moribus et verbis ac canticis credibile est comigrasse". Ob die von Menendez y Pelayo als Canciones arabigo-hispanas erwähnten Barbierikodex-Villancicos, die als würdige Vertreterinnen des maurischen Frauengeschlechtes die Aja und Fatima preisen, echt arabische Weisen sind, mag dahingestellt bleiben. Auffallend ist die melancholische Mollfärbung der mit einem aufwärtsführenden Quartsprung anhebenden Villancico-Vuelta:

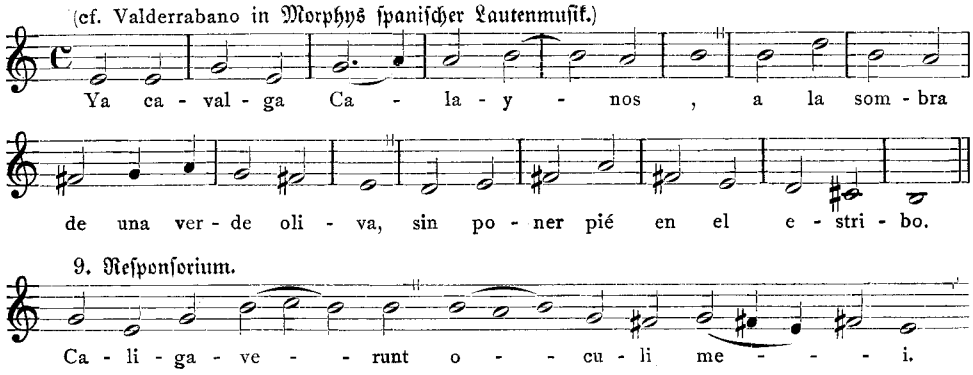
[1] Das altspanische „mordades agora" steht an Stelle des neuspanischen „mordais ahora"; „agora" ist der kontrahierte Ablativ „hac hora"; das aus t entstandene d in paroxytonen Verbalformen wie „mordades" entfällt im 14. Jahrhundert — ein Zeugnis für das hohe Alter des Liedes. (Siehe Hanssen, Histor. spanische Grammatik, § 18, 18.)



Der Mangel der dem Mailänder Pfauentanz und der arabisierten Villanelle oder Moreske eigenen lautenistischen Reperkussionen und das Nichtvorhandensein kretischer Rhythmen läßt eher auf eine mozarabische Melodie schließen, für welche die Tonfolge a g e c besonders charakteristisch sein dürfte. Ganz merkwürdig sind die Anklänge an gregorianische und eugenianische Choralmotive in den verschiedenen Villancicomelodien der Cancionerozeit; sie beweisen nur, daß damals trotz fortschrittlicher Neuerungen die Herrschaft der Diatonik noch nicht völlig gebrochen war. Manche alten Vulgärvillancicos tragen ganz und gar choralartiges Gepräge, so der Villancico amatorio: „De Monzon venia el mozo". Seine Tongruppe deckt sich ungefähr mit dem mozarabischen Fronleichnamshymnus und zeigt außerdem eine Melodiefolge, welche an den ergreifenden Anfangssatz des die Zerstörung Jerusalems schildernden Jeremiasschen Klagechorals erinnert.



Noch stärker tritt das choralische Element in den altspanischen Romanzenliedern hervor, jenen Gebilden, die zwar durchkomponiert sind und keinen Estribillo aufweisen, aber in bezug auf Behandlung der melodischen Stimme und Prägnanz der Periodik den Villancicos ähneln. Man studiere beispielsweise das mit emphatischer Deklamation im epischen tempus imperfectionis gehaltene Melos der berühmten Calaynos-Romanze und vergleiche damit das Einleitungsmotiv zu dem Karfreitagprozessionschoral „Caligaverunt":

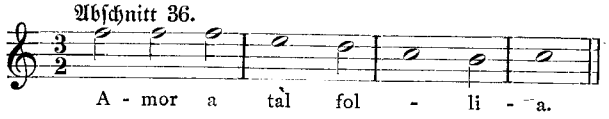


Die melodisch-rhythmischen Eigenheiten des klassischen Villancico lassen sich am besten durch eine Gegenüberstellung der gleichzeitig in Italien auftretenden Frottole veranschaulichen. Breite Eingangsnoten, aufdringliche, bis zur Monotonie sich häufende Reperkussionen, arabisch-lauteniſtische Skalenläufe und weite Intervallsprünge bringen die Frottole in einen gewissen Gegensatz zu den schlichten, sangbaren, meist in Sekund- und Terzschritten sich bewegenden Melodien des Cancionero-Villancico. Wendungen wie sie im Tromboncinischen Maronilied (Abschnitt 12—14)

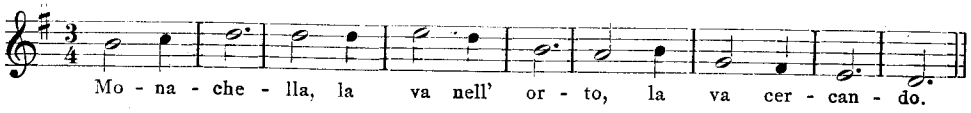
oder in der vorletzten Frottole des ersten Petruccibuches (Abschnitt 5—9)

in Erscheinung treten, dürften in den einschlägigen Quellenwerken des klassischen Villancico kaum zu finden sein.

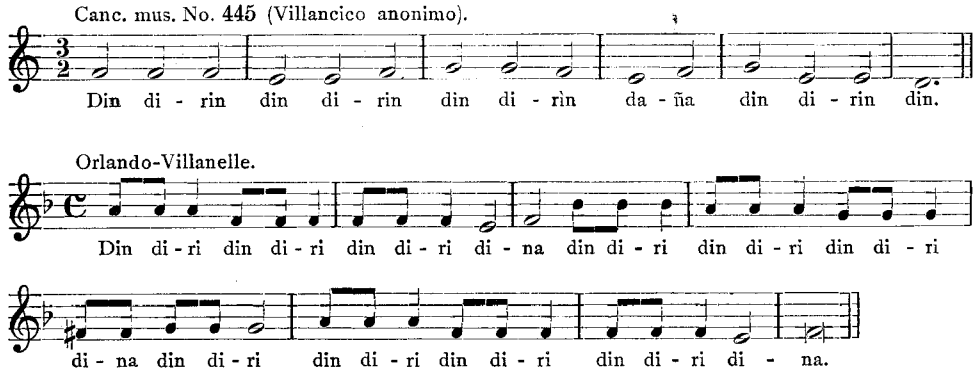
Der für die nationale Villancicomusik geradezu stereotype Tripeltakt mit rhythmischer Rückung 𝅗𝅥 ♩ | ♩ 𝅗𝅥 || wird von den Frottolenkomponisten nur ausnahmsweise verwendet. Einen villancicomäßigen Zwischensatz von nur wenigen Takten gibt Pisano der von Lorenzo Medici gedichteten Frottole: „Un di lieto giammai non hebbi Amor“. Hier die betreffende Melodie:



Wenn sich die Frottolen im allgemeinen auch von den niederländischen Kontrapunktkünsteleien fernhalten und mehr der Homophonie, dem Streben nach melodischer Oberstimme folgen, so sind sie doch immer noch zu gekünstelt, um eine Identifizierung mit den weit volkstümlicheren Villancicos der spanischen Cancionerozeit ertragen zu können. Eine stärkere Ähnlichkeit dürfte sich ergeben aus dem Vergleich des klassischen Villancico mit dem balladenhaften altitalienischen Volkslied, das die tanzmäßige Rhythmik, die knappe, prägnante Periodik und besonders die leicht sangbaren, das Tetrachord nicht überschreitenden Sekundschritte mit dem altspanischen Nationalmelos gemeinsam hat. Der achtzehnte Band der Rivista musicale italiana führt die Melodie eines altvenezianischen Volksliedes an, dessen Text uns eine unglückliche Nonne schildert, wie sie ihrer Liebesleidenschaft freien Lauf läßt und dabei die anscheinend schuldigen Verwandten verflucht. Hier die Anfangsmelodie des an die altportugiesischen Fado-Lieder erinnernden Gebildes:



In näherer Beziehung zu den Villancicos stehen auch die süditalischen Estrambotes und deren Ausläufer, die Villanellen. Bei der Jahrhunderte währenden politischen Verbindung, in der die unteritalischen Gebiete von Neapel und Sizilien mit dem Mutterlande Spanien standen, mußte der kulturelle Einfluß der damaligen hispanischen Weltmonarchie auch auf musikalischem Boden sich Geltung schaffen, umsomehr, als so bedeutende Komponisten wie der mit Lasso und Palestrina befreundete Salinas, der Toledanische Kapellmeister Diego Ortiz und der tüchtige Sebastian Raval in Neapel und Sizilien wirkten und die Vizekönige, besonders Ferdinand von Gonzaga ansehnliche Summen für spanische Instrumentalisten und Sänger verausgabten. So erklärt es sich, wenn der Estrambote manchmal die Form des Villancico erhält und die Villanellen zuweilen ähnliche melodische und rhythmische Bildungen annehmen wie die spanischen Schwestergesänge. Auch organale Quinten- und Quartenparallelen und selbst tonmalerische Elemente finden sich hier wie dort. Der Villancico anonimo Nr. 445 im Cancionero musical ahmt in gleich drastischer Weise das Lautengeklimper nach wie die Orlandosche Lucia-Villanelle, jenes köstliche Landsknechtständchen:

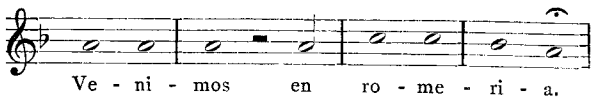


Die bei Barbieri abgedruckten Estrambotes, die auch in der Petruccischen Frottolensammlung vorkommen, meist Liebeslieder mit schwülstigen Texten, tragen häufig villancicoartiges Gepräge, so das Stück: „Fata la parte“ mit seiner streng spanischen Gliederung. Die mehrfachen Reperkussionen

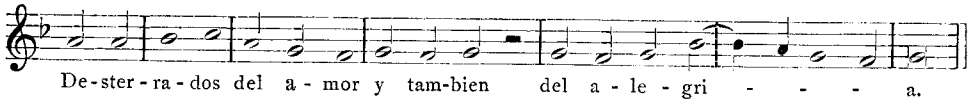
erinnern wieder an italienische Frottolenmanier. Dazu kommt noch der halbitalienische, halbspanische Text, lauter Merkmale, welche die Estrambotes[1] als Zwitterformen, als seltsame Vermischung frottolen- und villancicoartiger Elemente erscheinen lassen. Der Name Estrambote (von estrambótico, seltsam, ungereimt) dürfte auf diese Weise zu seiner Berechtigung gelangen. Spaniens Beteiligung an der Musik des Petrucciwerkes beweist ein im sechsten Frottolenband stehender Estrambote mit

[1] Die Estrambotes können in textlicher Beziehung als Vorläufer der madrigalartigen Ensaladas angesehen werden.

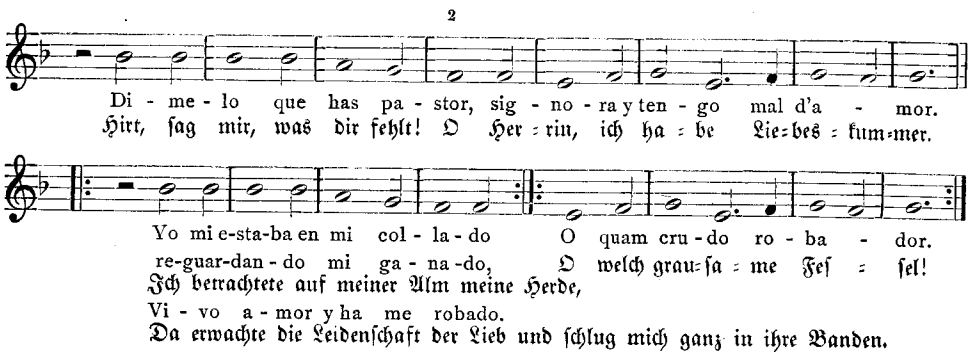
spanischem Text, der sich bei Barbieri nicht findet. Das beregte Gesellschaftslied beginnt feierlich-ernst wie ein spanisches „Villancico de romeria“ [1]:



Die breitausladenden epischen Rhythmen klingen allerdings frottolenmäßig; auch die für die italienischen Gesellschaftslieder des beginnenden 16. Jahrhunderts stereotypen Tonwiederholungen fehlen nicht, so an der Stelle, die den Herzenskummer der aus unglücklicher Liebe zum Wallfahrtsort Pilgernden ausdrücken soll:

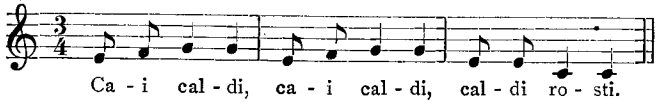


Der zweite Teil der spanischen Petruccikomposition besteht aus einem regelrechten Villancico, dessen Text in manchen Wortbildungen das Italienische streift. Dieser Villancico der Frottolensammlung Petruccis ist der Kunstforschung bisher unbekannt geblieben, darum möchte ich gleichsam zur Genugtuung dessen wunderhübsche, tief empfundene Melodie hier anführen:



Der stark spanische Charakter dieser einzigartigen Komposition, die in melodischer wie rhythmischer Beziehung vorteilhaft von den übrigen Gesängen der Petrucciſammlung absticht, läßt einen iberischen Autor vermuten, möglicherweise den päpstlichen Kapellkantor Juan Escribano, der in einem zu Basel aufbewahrten Frottolenkodex den die Italiener weit überragenden spanischen Melodiker verrät.

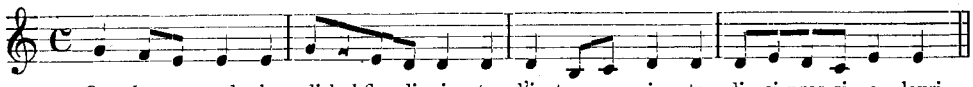
Was die Villanellen anlangt, so mögen ja einige wegen ihrer volkstümlichen und dabei durchaus nicht trivial klingenden Melodien wie das bei Glarean zitierte Gassenlied der Kastanienverkäufer:



[1] Romeria, Volksfest zu Ehren eines Heiligen; unserm südbayrischen, mit Jahrmarkt und Lustbarkeit gefeierten Kirchtag vergleichbar.

[2] Takt 4 hat im Original ein fa sustenido; das ♯ ist hier als Warnungszeichen aufzufassen.

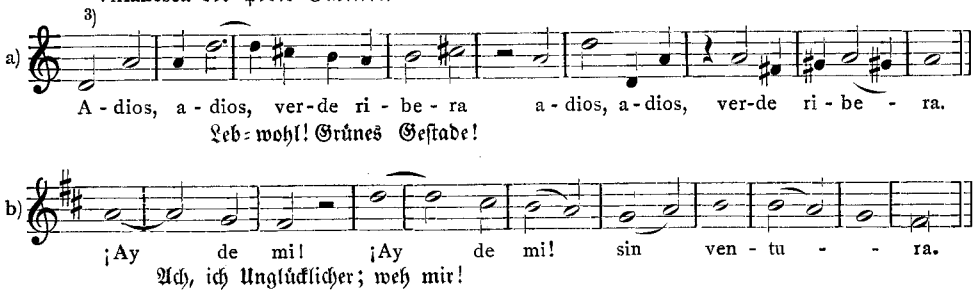
oder die bei Salinas abgedruckte Neapolitana:



den Cancionerovillancicos ebenbürtig an die Seite gestellt werden können; aber die meisten Villanellen, besonders die „alla Napolitana" sind zu einfach[1]; viele Gebilde, wie die Polychoren des Orlando, zu manieriert, um mit den parallel erscheinenden spanischen Gesellschaftsliedern einen Vergleich auszuhalten. Wenn in den süditalischen Moresken die Mohren die punktierte Dreitaktrhythmik 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 𝅗𝅥 beachten, so liegt die Ursache hiervon nicht in spanischer, sondern in arabischer[2] Herkunft; denn auch die italienischen Gebiete, namentlich die Südküste und die Inselländer konnten sich der Kultur der Sarazenen nicht ganz entziehen. Trotz Pedrell lassen sich auch die Villanellen im allgemeinen mit den Villancicos nicht identifizieren, wie eine solche Gleichstellung noch mehr bezüglich der Frottolen abgelehnt werden muß.

Auch die Villanesken sind keineswegs die vollständig gleichen Gebilde wie die Villancicos. Die Villanesken, die vorzugsweise von Pedro Guerrero, Ceballos und andern Komponisten der „Orphenica lira" des Fuenllana gepflegt wurden, zeigen mehr kunstmäßige, frottolenartige Elemente: weite Intervallsprünge, häufige Reperkussionen und namentlich eine weniger straffe Gliederung als die schlichten klassischen Villancicos. Die dramatischen Akzente, das madrigaleske ¡Ay de mi! und ähnliche emphatische Ausdrücke weisen auf die breiter angelegte und mehr entwickelte Villancicoform der konzertierenden Epoche im 17. Jahrhundert hin. Zur Veranschaulichung des Gesagten dienen folgende Beispiele:

Villanesca des Pedro Guerrero.



Die Spanier sind schwärmerisch veranlagte und von starkem Nationalstolz erfüllte Naturen; so dürfen wir uns nicht wundern, wenn die Villancicos meist erotische und politische Dinge besingen. Die „Villancicos amatorios" der Cancioneroepoche bieten kräftige, zuweilen recht derbe, Prüderie nicht vertragende Kost und gewähren uns einen tiefen Einblick in die damaligen, sittlich-kulturellen Verhältnisse

[1] Damit soll nicht gesagt sein, daß sie wert- und kunstlos sind.

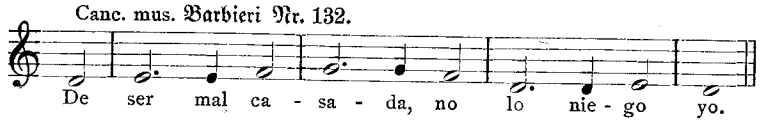
[2] S. S. 92 dieser Arbeit meine Bemerkung über die Creticusrhythmik im arabischen Tanzlied und vgl. dazu die Metrik bei Salinas.

[3] Ähnliche Gebilde im madrigalesken Stil finden sich im Münchener Cod. E 200 (Sablonara-Cancionero) und im dritten Band des Pedrellschen „Teatro lirico español".

Spaniens. Wir hören, wie die Tochter der Mutter unverblümt die intimsten Liebesabenteuer erzählt, wie sie von derselben wegen serueller Dinge ausgezankt oder gar gezüchtigt wird. Wir erfahren auch, daß die Tochter den einen oder andern geistlichen Herrn als „amigo" verehrt und jede diesbezügliche Verdächtigung von seiten der Mutter geschickt zurückzuweisen versteht. In den erotisch gefärbten „Villancicos de romeria", „Kirchtagliedern", berichten Mädchen der Mutter offenherzig von dem Stelldichein mit dem Geliebten am heiligen Ort, von den bei dieser Gelegenheit erlebten Enttäuschungen und Verdrießlichkeiten. Daß in den letztgenannten Villancicos nirgendwie von einem Eingreifen des Vaters die Rede ist, muß auffallend erscheinen. — Die „Villancicos de amigo" oder „de amiga" beschränken sich auf übertrieben schwärmerische Liebesbeteuerungen, weitausholende panegyrisch gefärbte Detailschilderungen körperlicher Vorzüge.

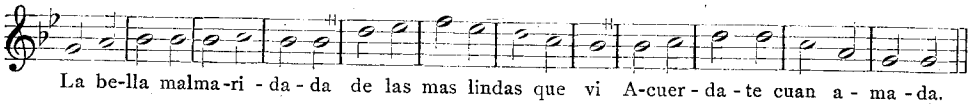
Die Endechas, ursprünglich Klagelieder auf verstorbene Freunde und Gönner, schildern die Grausamkeit und Untreue einer Geliebten. Nr. 453 im Cancionero Barbieri, ein wunderhübscher Villancico der Siebmacherzunft, führt uns einen jungen Mann vor Augen, der mit der Verkäuferin, einer holden Schönen, wegen Waren verhandelt, um auf diesem Wege eine bequeme Heirat zu erstreben. „Ya quiero, vender cedazos por ser vuestro cedacero". In den Rahmen der spanischen Liebeslyrik fallen neben den bereits erwähnten „villancicos de romeria", Wallfahrts- oder Kirchweihgesängen auch die sogenannten Fadolieder. Sie sind im Romanzenstil gehalten und zeichnen mit markanten Strichen das Glück oder Unglück der Ehe. Ergreifend klingen oft die Klagen und Warnungen einer unglücklich Verheirateten, wie in dem überaus populären, mit folgendem kurzen Motiv arbeitenden Fernandez-Villancico:

Canc. mus. Barbieri Nr. 132.



Der Text dieses Gesellschaftsliedes charakterisiert scharf die melancholische, empfindsame Spanierseele und soll deshalb hier in freier Übersetzung folgen: „Unglücklich verheiratet ich bin; ich leugne es nicht. Gefangen sieht sich, wer mich fing; gefangen ohne Erlösung. O Schmerz, o Leid, mit diesem Menschen stets zusammen zu leben. Ach, wie traurig ich bin. Den Tod sehn' ich herbei. Ehefrauen, wenn ihr so leiden würdet wie ich, wenn ihr so unglücklich wäret wie ich, ihr würdet Mitleid verdienen".

Eines der bekanntesten Fadolieder dürfte wohl der romanzenhafte Malmaridada-Villancico sein, der Villancico von der unglücklich Verheirateten:

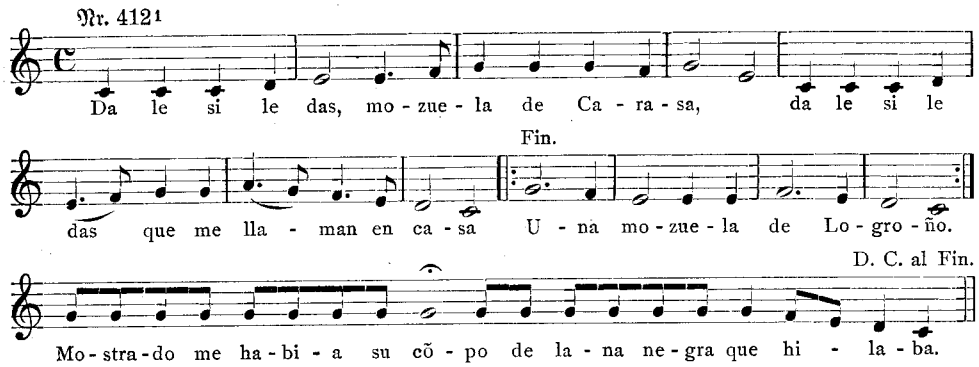


Gil Vicente verwendet dieses äußerst beliebte Volkslied in der Komödie „Fragoa d'Amor", die 1525 zu Evora gelegentlich der Hochzeit Johann III. von Portugal in Szene ging. Der Musiker Gabriel bringt die Melodie als Tenor in einem vierstimmigen, kunstvollen Satz des Barbieri-Cancionero; auch in der „Silva de Sirenas" des

Lautenmeisters Anriquez de Valderrábano (1547) findet sich die Bel-Maridada. Dieser altiberische Gesang hat sich noch heute in den abgeschlossenen Tälern des asturischen Berglandes in verschiedenen Lesarten erhalten. Die betreffenden Lesarten lauten folgendermaßen:

„Que a tu marido, señora — con otras damas le vi, besandolas e abrazando . . .“ Herrin, ich sah deinen Gemahl, wie er andere küßte und umarmte. Er sagte nichts Gutes über dich und schwur, daß er dich schlagen werde —.“

Der Villancico amatorio Nr. 412 im Barbieri-Cancionero verläßt den Weg der dezenten Erotik und wendet sich mehr dem Grobsinnlichen zu. An Stelle des noch angehenden „besar“ treten mehrere, die öffentliche Ehrbarkeit verletzende Manipulationen, für deren Schilderung der Komponist den Rezitationston wählt. Barbieri bezeichnet diesen Villancico als „obscena cancion populachera y tabernaria“, als einen Gesang, der wegen seiner unzüchtigen Erotik dem Pöbel schmeichelt und am besten für eine verrufene Kneipe paßt; dabei empfiehlt ihn der spanische Forscher als Liedtyp, an dem man die altiberischen Sitten förderlich studieren könne. Dieser „Villancico obsceno“, dessen gefällige Melodie sich einer großen Beliebtheit beim Volk erfreut haben mag, soll besonders wegen seiner überaus derben, im Rezitationston gehaltenen Epodie hier angeführt werden:

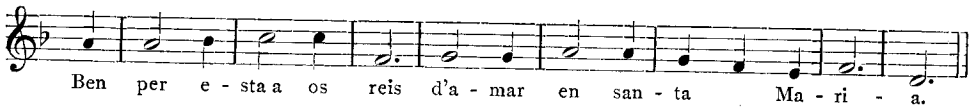


Die Verwertung profaner Melodien für geistliche Texte erklärt sich aus der Tendenz höfischer Dichter, etwaige Ungehörigkeiten in erotischen Volksliedern durch weihevolle Stimmungen wettzumachen. Im Cancionero musical finden sich mehrere Typen von solchen Umdichtungen. Ich erinnere nur an den villancico amatorio Nr. 82 „¿Quien de trajo caballero?“, der auf Anregung der Königin Isabella durch den Klosterherrn Montesino die Fassung eines villancico religioso erhielt mit dem Anfangstext: „¿Quien de trajo rey de gloria?“ Oder Nr. 413 „La zorilla con el gallo“ bzw. „Ya cantan los gallos“, Liebeslieder, denen der Mönch Juan de Tolosa die Form eines religiösen Weihnachtsvillancico gab. Übrigens dürfen wir in der Benutzung weltlicher Liebesmelodien in der Kirche einen pädagogischen Kniff erblicken, dessen sich der spanische Klerus bediente, um das sinnliche, kapharnaistisch gesinnte Publikum zum eifrigen Besuch des Gottesdienstes anzuspornen. Ähnliche Tendenzen verfolgten ja auch die Messenkomponisten des 15. Jahrhunderts mit ihren

[1] Da der Refraintext die Grenzen des Anstands überschreitet, sind vom Herausgeber die intimsten Ausdrücke, z. B. culo, in der abgekürzten Form gegeben.

„Missae parodiae", deren Themata einem gerade aktuellen Liebessang entnommen wurden.

Eine hervorragende Rolle übernimmt der spanische Villancico der Cancionerozeit und auch der späteren Epoche im Rahmen der Liturgie. Wann der villancico religioso in Spanien zur Einführung gelangte, ist wegen des spärlichen Quellenmaterials kaum nachzuweisen. Sicher ist, daß der kirchliche Villancico schon zur Zeit Alfons des Weisen, des begeisterten Förderers der provenzalisch-galizischen Trobadordichtung bestand. Die Marienlieder des Königs, etwa fünfzig an der Zahl, welche heute zu den wertvollsten Schätzen der Eskorialbibliothek gehören, sind nachweislich in spanischen Dorfkirchen von den Yoglares gesungen worden. Sie verherrlichen die Wundergeheimnisse der Jungfrau und enthalten auch Anspielungen auf leidvolle Begebenheiten im Leben der königlichen Familie. Ein Marienvillancico dieser Art ist in den Beispielen zur spanischen Musikgeschichte von Fuertes abgedruckt; hier die betreffende Anfangsmelodie:



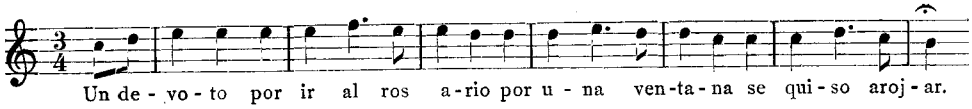
Daß die Cantigas en loor de santa Maria ungeachtet der kastilischen Herkunft in galizischer Sprache gedichtet sind, darf nicht wundernehmen, da ihre Entstehung in die provenzalisch-galizische Kunstepoche fällt. Die villancicos religiosos, die vermutlich von dem Begründer der kastilischen Reiche, Ferdinand dem Heiligen (1230—1252) für Einlagen und Schlußpiecen zu den Festmysterien zugelassen wurden und unter Alfons dem Weisen bei den geistlichen Spielen im allgemeinen Gebrauch waren, verbot Philipp II. durch Ordre vom 11. Juni 1596 „Mando que en mi real capilla no se canten villancicos ni cosa alguna de romance[1] sino todo en latin como lo tiene dispuesto la iglesia".

Cerone, der den Spaniern ihre eigenartigen, durch Gewohnheitsrecht sanktionierten, geistlichen Volkslieder in der Vulgärsprache nicht gönnt, entschuldigt dieses Vorgehen, indem er vom heiligen Eifer und der guten Absicht des Königs spricht. Wir wissen, daß Philipp II. einer der bedeutendsten Vorkämpfer der Gegenreformation gewesen ist. Ängstliche Sorge, es könnte auch in Spanien wie im reformatorisch gesinnten Deutschland die neue Glaubenslehre durch das vulgärsprachliche Kirchenlied, vor allem durch den so populären Villancico, verbreitet werden, trieb den König zu dem oben zitierten Aufhebungsdekret. Viel Anklang mochte der gegen den Villancico gerichtete Erlaß weder beim Volk noch bei den Komponisten gefunden haben. Denn die Folgezeit bringt eine Flut geistlicher Villancicokompositionen, wie der Einblick in den Katalog des portugiesischen Musikmäzens Johann IV. lehrt. Das scharfe Urteil des Cerone über den Villancico religioso, welches offenbar von italienisch-römischer Voreingenommenheit gegen alles Spanische diktiert ist, darf nicht maßgebend sein. Immerhin lohnt es sich zu erfahren, aus welchen Gründen Cerone den villancico religioso ablehnt. Der genannte Hofkaplan Philipps II. meint, die kirchlichen Vulgärmelodien würden von der Andacht ablenken, insbesondere die nach Art der italie-

[1] romance = Vulgärsprache.

nischen Mummenlieder im Kauderwelsch gedichteten Gesänge. Auch gezieme es sich nicht, die Rolle der Villancicos im Gotteshaus bald einem Portugiesen oder Biskainer, bald einem Zigeuner oder Neger zuzuteilen, da auf diese Weise das Bethaus zu einer Komödienbühne mißbraucht würde. Die Aufführung eines Villancico profano-religioso locke meist solche an, die das ganze Jahr über aus Bequemlichkeit den heiligen Ort meiden. An Tagen der Kirchenkantaten-Aufführungen und der damit verbundenen biblischen Szenen, wie in der heiligen Nacht, würden sie auf einmal fromm; weder Schlaf noch Kälte könnte sie dann vom Besuch der Villancicodarstellungen abhalten. Die Volksgesänge an hohen Kirchenfesten würden keine heilige Freude[1] in den Christengemütern hervorbringen. So Cerone in seinem „Melopeo y maestro". Dabei übersieht aber der fanatische Bergamaske das schwer ins Gewicht fallende kulturhistorische Moment, daß der Spanier geborener Dramatiker ist und die kirchliche Villancicobewegung des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Neuzeit mit dem spanischen Mysterium, dem liturgischen Festspiel im engsten Konnex steht.

Auf den noch heute in einzelnen Kathedralen Spaniens bestehenden Brauch des „villancico danza", der als kärglicher Rest der abgeschafften geistlichen Festspiele anzusehen ist, habe ich früherenorts hingewiesen. Daß es Kritikaster gab, welche die Tänze der Chorknaben bei Andachten an hohen Kirchentagen in übertreibender Weise als „escandalosos é indignos del culto religioso" bezeichneten und selbst die römische Kurie zum Einschreiten gegen diese altspanische religiöse Institution veranlaßten, belegt die Chronik mit einer köstlichen Episode aus dem Leben des Guerrero. Der genannte Sevillanische Kapellmeister wurde mit seinen Seises nach Rom zitiert; doch der Papst, überzeugt von der Harmlosigkeit der betreffenden Tänze, riet zur Forterhaltung der löblichen, wenn auch echt spanischen Sitte. Daß der villancico religioso frommen Bruderschaften noch bis zur Gegenwart als Weckruf[2] dient, bezeugt Fuertes mit einer Melodie, die er als Knabe noch selbst gehört haben will. In Murcia besteht demnach noch heute der Brauch, die Mitglieder einer Marianischen Kongregation zum Besuch des sonntäglichen Frühgottesdienstes unter Absingung nachstehend modern gefärbten Marienvillancicos einzuladen:



Unser besonderes Interesse verdient der villancico dramatico, denn er weist auf die Anfänge des spanischen Theaters hin. Da der „villancico dramatico" in so enger Verbindung mit der altspanischen Szenenkunst steht, werden wir nicht umhin können, einige Schlaglichter auf die Entwicklung der spanischen Bühne zu werfen. Es ist geschichtlich bezeugt, daß in Spanien schon zur Zeit der römischen Vorherrschaft die Kunst der mimischen Darstellung einer gewissenhaften Pflege sich erfreute. Juvenal erwähnt die mimischen Tänze und Gesänge der Frauen und Mädchen von Gades. Die römischen Schauspiele, welche unter der Westgotenherrschaft noch fortdauerten, wurden wegen ihrer spezifisch heidnischen Tendenz im 6. Jahrhundert von der Kirche

[1] „regozico honesto devoto y espiritual".

[2] Cervantes spielt in seiner Dienstmädchennovelle auf den altspanischen Brauch an, Marienfeste durch Nachtserenaden einzuleiten.

verboten. Um dafür Ersatz zu bieten, gestattete die Kurie Mysterien des Glaubens zum Gegenstand szenischer Darstellungen zu machen. So entstanden im Anschluß an die mozarabische Liturgie biblische Schauspiele, welche zuerst in lateinischer Sprache, später aber im Romance der Umgangssprache aufgeführt wurden. Als das älteste liturgische Drama Spaniens muß das „misterio de los reyes magos", das „Dreikönigsspiel" angesehen werden, das in Frankreich eine würdige Parallele im Adamspiel fand. Dazu gesellten sich noch die Krippen- und Osterspiele, die Darstellungen aus Heiligenleben an Fronleichnam, die Marienszenen an Frauentagen und die mit dem Namen Barcas bezeichneten Schilderungen der letzten Dinge, insbesondere die auf das Endgericht hinweisenden Sibyllenspiele am Christabend und die mit „macabras" oder Totentänzen verbundenen Leichenfeiern. Diese mimischen Darstellungen, welche wie das „Auto de la sibila Casandra" von mozarabischen Gesängen unterstützt wurden und die Förderung des religiösen Lebens beabsichtigten, erhielten die kirchliche Sanktion im Jahre 1200 durch Innozenz III. Reste solcher mittelalterlichen Mysterien und Mirakeln sind noch heute zu erkennen in den Maria-Himmelfahrtspielen von Elche und in dem von valenzianischen Wandertruppen an Fronleichnam inszenierten „misterio de la Magdalena". Den altspanischen „Juegos de escarnio" ward durch die vorbildlichen Farcen der provenzalisch-katalonischen Minnesänger ein fruchtbarer Boden bereitet, während ein diesbezüglicher Einfluß von den wenig dramatisch veranlagten südlichen Nachbarn, den maurischen Arabern, kaum nachweisbar ist. Die merkwürdige Gepflogenheit, Possenspiele in den Kirchen durch Geistliche darstellen zu lassen, erklärt sich aus volkstümlichen Tendenzen. Da die Juegos wie die damit verbundenen Freudentänze zu unsittlichen Dingen Gelegenheit gaben, verbot Alfonso el Sabio dem Klerus jede Aufführung von Possenspielen im Kirchenraum und beschränkte die Erlaubnis nur auf die nicht berufsmäßigen, ohne Gelderwerb dargebotenen liturgischen Schauvorstellungen an polizeilich gut überwachten Orten, wie in Städten und Märkten. So kommt es, daß erst zwei Jahrhunderte später Juan Enzina, jener berühmte Dichtermusiker und bahnbrechende Neuerer auf dem Gebiete des spanischen Dramas, die Posse wieder zu Ehren bringt, indem er dabei allerdings an die reichlich vorhandenen geistlichen Schauspiele anknüpft. Einige Literarhistoriker begehen oft den Irrtum, daß sie das Schwergewicht auf die Bedeutung Enzinas als Komödiendichter legen. Gewiß verdanken die Spanier dem salmantinischen Meister eine erkleckliche Zahl von heiteren Schwänken, Fastnachtseklogen und Autos de repelon, d. i. sich in Wohlgefallen auflösende Rüpelszenen. Wenn nun Menendez y Pelayo den Dichtermusiker als Vater der spanischen Komödie preist oder Augustin de Rojas, ein Literat um die Wende des 16. Jahrhunderts schreibt: „Se le dio á nuestra comedia Juan de la Enzina el primero aquel insigne poeta", so sind das entschieden Wendungen, die wegen ihrer Überschwänglichkeit nur mit Einschränkung gelten können. Enzinas Komödien stecken infolge ihrer schlichten Einfachheit noch ziemlich in den Kinderschuhen, ja sie reichen in bezug auf Derbheit nicht einmal an die mittelalterlichen Juegos de escarnio heran; sie sind wenig kräftig und viel zu manierlich. Inwieweit Enzina auf dem Gebiet der Posse von Italien beeinflußt war, läßt sich schwer sagen; allzu zahlreiche italienische Vorbilder dürfte Enzina während seines Aufenthalts in Rom kaum kennen gelernt haben. Die italienische Lustspieldichtung stand ja damals noch in ihren An-

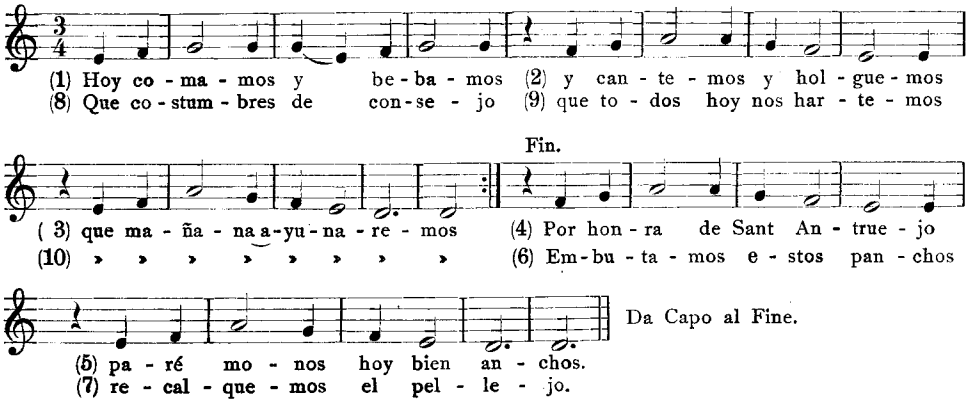
fängen, sie war über das Niveau der Stegreifkomödie noch nicht hinaus. Möglicherweise hat sich der spanische Dichtermusiker den ihm befreundeten römischen Kardinal Bibbiena, der, von Boccaccio beeinflußt, lustige, aber leichtgeschürzte Dialoge zu formen verstand, als Typ für die heitere Muse gewählt. Erst Lope de Vega (1562—1635) kann als Schöpfer der formvollendeten eigentlichen Komödie gelten, denn dieser Dichter selbst bezeichnet ja die Komödie als eine „cosa nueva en Espana", und auf Italien als den Heimatboden der Komödie hinweisend, schreibt Calderon, der berühmte Zeitgenosse: „No es comedia, sine solo una fabula pequeña, en que, á imitacion de Italia, se canta y se representa".

Wenn Enzina auch nicht als Komödiendichter im Sinne des Lope de Vega oder Calderons anzusprechen ist, so gebührt ihm unzweifelhaft der Ruhm eines Reformators auf dramatischem Gebiet. In den Eklogen, die in ihrer Anlage und Durchführung die primitiven Weihnachts- und Fastnachtsspiele des Gomez Manrique weit überragen, sowie in der von Cotas Celestina und der Trotaconventos des Erzpriesters von Hita inspirierten erotischen Farce „Placida y Vitoriano" legt Enzina den Grund zum späteren Nationaldrama Spaniens. Die genannten Gebilde, deren Namen gleich der identischen Bezeichnung representacion auf Italien hinweist und später mit der Benennung auto, „Einakter", wechselt, enthält schon wie die späteren Dramen die komische Figur des Grazioso oder Spaßmachers. Die ausgezeichneten Villancicos dieser Eklogen, die sowohl geistlichen, wie weltlichen Inhalt aufweisen, meist beide Elemente, den tiefen Ernst der alten Moralitäten und das Possenhafte der Farce in glücklicher Art verbinden, wurden unter Kastagnettenklang und Lautenspiel im Tanzrhythmus vorgetragen; sie bahnten also auch den Weg zum späteren spanischen Musikdrama, der nicht nur gemimten, sondern auch gesungenen Zarzuela. Der villancico dramatico bildete regelmäßig den würdigen Abschluß der Eklogenrepräsentationen. Von den elf Eklogen Enzinas, diesen Perlen altspanischer primitiver Dramatik, kann ich nur die bedeutendsten Typen einer Besprechung würdigen. An die mittelalterlichen Krippenspiele erinnern Enzinas Weihnachtseklogen. Sie gelangten im Oratorium des herzoglichen Hauses Alba zur Darstellung und schlossen sich unmittelbar an die Christmette an. Die auftretenden Hirten, deren Namen auf die vier Evangelisten anspielen, berichten über aktuelle Dinge; sie erzählen beispielsweise von einem Hochwasserunglück, vom Ableben eines Kapellsängers, von der Abreise des Fürsten zur feindlichen Front; sie schildern ferner oft im derben Volksdialekt des Zamoraschen Sayago bäuerliche Sitten und Gebräuche; auch politisch-kriegerische Ereignisse werden in die Betrachtung einbezogen. Zuletzt erscheint gewöhnlich ein Engel und verkündet die Freudenbotschaft von der Geburt des Weltheilandes. Die als Hirten verkleideten Spieler übernehmen zuweilen die Rolle des Spaßmachers, persiflieren dabei den Dichter oder verteidigen ihn ganz nach dem Vorbild der italienischen Tenzonen[1]. Die Faschingseklogen des Enzina weisen mit ihrer Fülle von Witz und Laune und in ihren kraftvollen Dialogen auf die unter italienischem Einfluß stehenden „Entremeses" hin, ergötzliche Zwischenakter, die in den mittelalterlichen Momusspielen wurzeln und um die Mitte des 16. Jahrhunderts von Rueda, später von Cervantes und Lope de Vega gepflegt werden. Der Barbieri-Kodex bringt mit Nr. 357 einen

[1] Streitgedichte in Dialogform, wobei dem Interlokutor die Verteidigung zufällt.

gefälligen Fastnachtsvillancico, dessen in echt spanischer Rhythmik sich bewegende tanzmäßige Melodie nicht weniger unser Interesse verdient als der von eigenartigen Hispanismen durchsetzte Text: man überzeuge sich von dem Gesagten durch folgendes Beispiel:

a) Melodie.



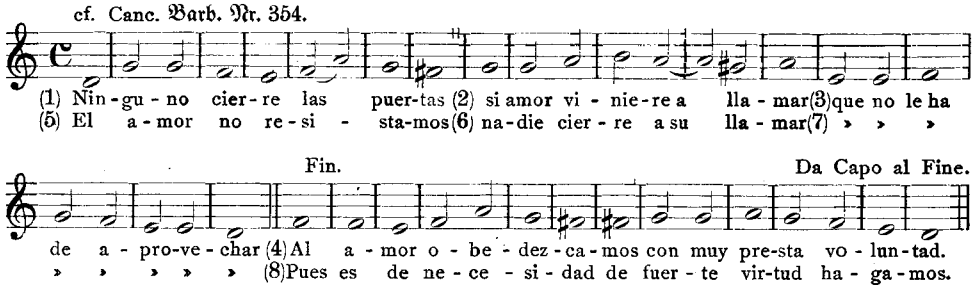
b) Text in freier Übersetzung.

Essen und trinken wir; scherzen und singen wir!
Denn morgen müssen wir fasten!
In heiliger Ausgelassenheit, Sankt Antruejens[1] zur Ehr,
wollen wir heute gemütlich beisammen bleiben.
Nach Ratssitte laßt uns heute kneipen;
denn morgen müssen wir fasten.
Verschlingen wir diese feinen Faschingswecken hier;
wir wollen uns ordentlich anessen!

Der Enzinasche Faschingsschwank „Carnal fuera", dessen Schlußpiece der obenerwähnte villancico dramatico bildet, lehnt sich inhaltlich an den aus dem „Libro de buen amor" des Erzpriesters von Hita bekannten Streitdialog zwischen Don Carnal und Doña Cuaresma an. Die Posse erlebte 1496 ihre Uraufführung vor den Herzögen von Alba und Infantado. Unter den vier in Schäfertracht gekleideten Protagonisten befand sich auch der Dichter. Was dem Orazio Vecchi erst hundert Jahre später zu Modena gelang, das erreichte zu Toledo um die Wende des 15. Jahrhunderts der Dichtermusiker Juan Enzina: die glücklich gelungene Inszenierung einer comedia musicale, eines dramatisch belebten, lustig-heiteren Singspiels. Der an den „Dialogo entre el Amor y un Viejo" des Dichters Cota anklingenden Liebesekloge „Christino y Febea", in welcher zuerst eine Nymphe und dann Gott Amor einen aus dem Hirtenstand entsprossenen hochbetagten Einsiedler zur Rückkehr in die Welt und zur Sinnenlust verlocken, fügt Enzina nachstehenden, im feierlich-ernsten Cantollano-Stil gehaltenen villancico dramatico bei:

[1] Der satirisch veranlagte Spanier verkörpert gern triviale Dinge und setzt vor die Personifikation das Heiligenprädikat San; er schwört z. B. bei San Junco, dem spanischen Rohr, und verheißt San Benito Palermo (Prügel).

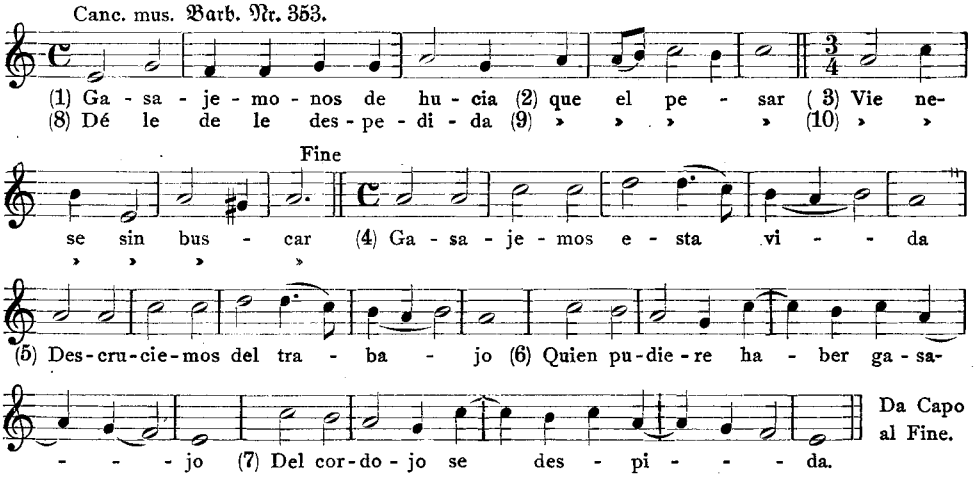
cf. Canc. Barb. Nr. 354.



Man beachte auch, wie der Komponist zur Erzielung tonmalerischer Effekte im vierten Vers das Hauptschlagwort „Amor" durch langgedehnte Notenwerte kennzeichnet.

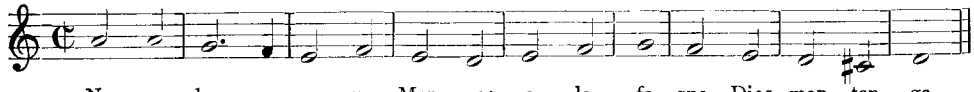
An das Ende der Bauernposse, „Los prados de Leon", die mit derbkomischer Drastik das schlichte idyllische Landleben schildert, setzt Enzina den „villancico dramatico", „Gasajémonos de hucia". Dieses gemütliche Sorgenbrecherlied, ein spanisches „Gaudeamus igitur", erklingt in einer frischfröhlichen Melodie mit wechselreicher Rhythmik. Der joviale Text mahnt uns die Verdrießlichkeiten des Lebens nicht zu schwer aufzufassen, die Freude zu suchen und der Arbeit die notwendige Erholung folgen zu lassen.

Canc. mus. Barb. Nr. 353.



Nicht unerwähnt soll bleiben die reizende Liebesekloge, in der sowohl ein Hirte, wie ein junger Eskudero um die Gunst des Schäfermädchens Pascuela werben. Der Umstand, daß Mingo einer andern sich versprochen hat, läßt Pascuela für den Knappen sich entscheiden, zumal letzterer den adeligen Stand mit dem eines Hirten zu vertauschen sich bereit erklärt. Der gutmütige Schäfer fügt sich dem Geschick und versichert dem Eskudero stärkste Freundschaft. „Seamos, si tu quisieres amigos mejor que de antes"; dann verabschiedet er sich, um das Liebespaar in der Freude nicht zu stören. Der Eskudero und seine Erwählte stimmen zuletzt ein in den Villancico: „Repastemos el ganado; hurriallá". Dieses lyrische Gebilde trägt chorischen Charakter; die lebhafte Situationsschilderung, die uns gleichsam das Peitschenknallen und Herdengeläute vernehmen läßt, ist von hochdramatischer Wirkung; da es sich um eine

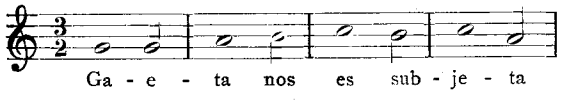
Liebesekloge handelt, fehlt selbstverständlich auch der erotische Einschlag nicht. Eine Melodie zu diesem poetisch so bedeutenden Villancico habe ich nicht finden können. Als Variante dürfte vielleicht zu betrachten sein Nr. 369 im Canc. mus. Barb. „Norabuena vengas Menga". Die Dialogform des genannten Villancico und dessen spätere Verwendung in einem Weihnachtsauto Gil Vincentens verraten deutlich die Form des „villancico dramatico". Die schlichte, gutklingende Melodie des zu einem Marienvillancico umgearbeiteten spanischen Liedes soll hier zitiert werden:



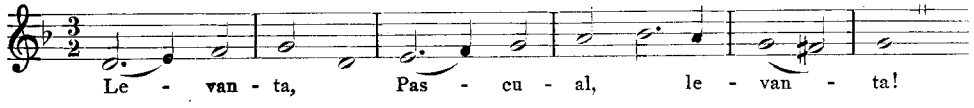
Ein Textvergleich mit den Versen der oben erwähnten Schäfereklоge läßt meine Annahme als begründet erscheinen.

Der Kastilier ist bekanntlich ein Meister der Renommiersucht. Noch heute liebt er es, die Heldentaten der Maurenkriege in Volksromanzen zu verherrlichen. Kein Wunder, wenn der Cancionero musical auch viele Kriegs- und Soldatenlieder, also „villancicos politicos y historicos" aufweist wie:

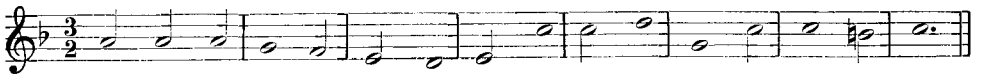
Nr. 340



oder Nr. 316:



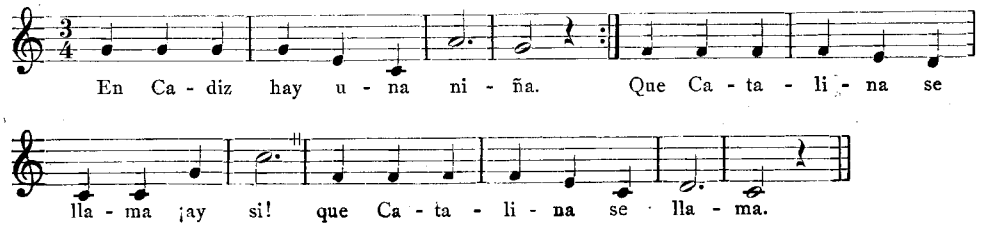
letzterer ein feuriger Kriegsvillancico, der uns in dialogisierter Form den Jubel des spanischen Volkes über die Eroberung von Granada im Jahre 1492 schildert. Die Niederschläge spanischer Soldatenweisen lassen sich besonders in den Batallamessen nachweisen. So verwendet Victoria im „Agnus Dei" der König Philipp III. gewidmeten „Missa pro victoria" wiederholt ein nach dem Rhythmus ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 gebildetes Motiv, welches der alte Theoretiker Salinas (gest. 1590) talabalabán bezeichnet mit der Bemerkung: „Hoc metri genere utuntur bellici tympanistae, dum pedites legionarii passibus ordinatis incedentes pompatice progrediuntur". Der durch meinen Aufsatz in der Sandberger-Festschrift bekanntgewordene Meister Juan Esquivel, welcher 1608 an der Kathedrale zu Salamanka die Stelle eines „Racionero" in Verbindung mit dem Kapellmeisteramt bekleidete und seine ersten künstlerischen Anregungen wahrscheinlich von den Musikprofessoren Salinas und Clavigo empfing, bringt in seiner Batallamesse zum Ausdruck der Siegesfreude ähnliche fanfarenhafte Wendungen wie der berühmte Zeitgenosse von Avila. Auch das Thema der Esquivelschen „Missa pro victoria" ist anscheinend entnommen einem spanischen Kriegsvillancico, der durch Rekonstruktion aus der Gloriastelle „Quoniam tu solus" gewonnen, folgende typische Fassung zeigt:



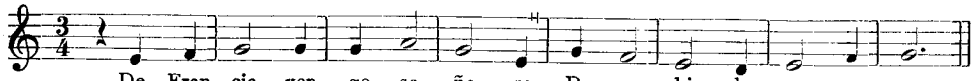
Aus meinen letzten Ausführungen kann ersehen werden, welchem reichen literarischen Inhalt sich der Villancico der Cancionerozeit anzupassen verstand. Bei anderer Gelegenheit wollen wir den Villancico im Dienste der madrigalesken Ode und des schwülstigen Gongorismus als Gebilde der konzertierenden Epoche kennen lernen.

Um ein klares Bild von der Gestaltung des klassischen Villancicotyps zu gewinnen, wären endlich die Beziehungen des modernen spanischen Volksliedes zu ihren aus der Salinaszeit stammenden Grundformen aufzuhellen. Die Tradition der altiberischen Nationalmelodien konnte sich in Spanien und Portugal um so lebendiger erhalten, als ja die Bewohner der genannten Länder von jeher in ihren Anschauungen und Gebräuchen im allgemeinen einem strengen, am Herkömmlichen zäh festhaltenden Konservatismus huldigten und die Südwestecke Europas zu Beginn der Neuzeit nicht von so schweren, altes Kulturgut vernichtenden religiös-politischen Kämpfen ausgesetzt war wie unser deutsches Vaterland. Die von Felipe Pedrell jüngst herausgegebene Sammlung „Cancionero musical popular español" bietet eine so reiche Auslese an den altspanischen Villancico erinnernder moderner Volkslieder, daß es unmöglich erscheint, auf die einzelnen Variationsformen und verschiedenartigen literarischen Bezeichnungen derselben näher einzugehen. In musikalischer Hinsicht kann man die meisten dieser Lieder unter folgenden Gesichtspunkten betrachten: sie zeigen im allgemeinen das tanzmäßige villancicoartige Gepräge der bei Salinas und Barbieri angeführten Beispiele. Diese Volkslieder, welche Pedrell auch in seinen Opern „los Pireneos" und in der Tragikomödie „Celestina" verwertet, erscheinen auffallend oft im Gewande der zweiteiligen Liedform als stereotype Bildungen von zweiperiodigen Melodien, deren drei- oder auch viertaktiger Nachsatz mehr oder weniger verändert dem Vordersatz entspricht. Charakteristisch sind auch die hüpfenden Rhythmen und eigenartigen Akzentverschiebungen, wie sie sich bekanntlich in den altiberischen Tripeltaktweisen so zahlreich finden. Auch Anklänge an liturgische Motive lassen sich nachweisen. Die Begleitung geschieht zuweilen wie in vergangenen Jahrhunderten mit der Dulzaina und dem Pandeiro oder Tamburin, einer Kastagnettenart. Vorstehendes soll bei Besprechung der wichtigsten modernen Typen näher erläutert und womöglich durch treffende Beispiele verständlich gemacht werden.

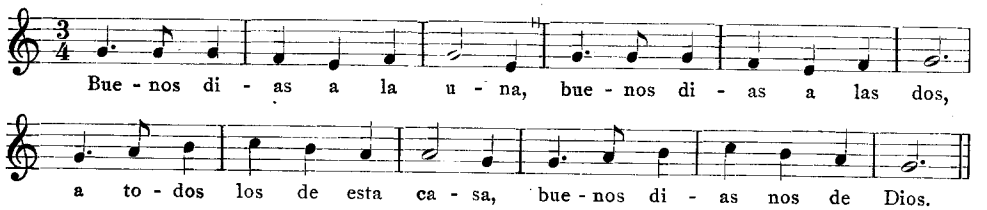
Der Urtyp des klassischen Villancico, das unvollkommen reimende refrainlose Distichon des Cantarcillo der galizisch-portugiesischen Minnesänger verbirgt sich hinter manchen volkstümlichen modernen Cancioncillas. So kann man noch heute, wie Pedrell bezeugt, in den Madrider Anlagen Kinder beim Spiele die villancicoartige Katharinenromanze singen hören:



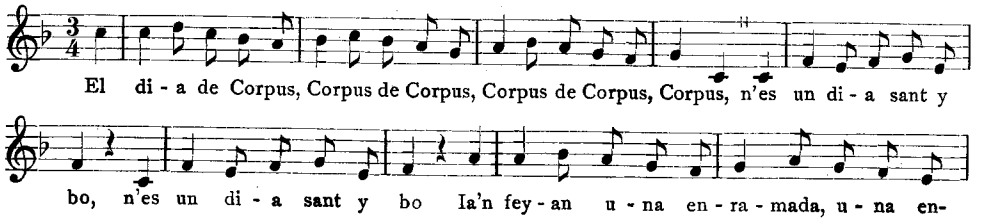
Diesem Madrider Kinderreigen reiht sich würdig an die Seite die köstliche Melodie des an die alte Romanze von den Maurenprinzessinnen erinnernden Villancico, den die Andalusischen Kleinen folgendermaßen vortragen:

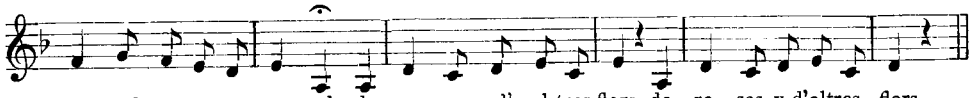


Wer denkt nicht beim Anhören dieser anmutigen modernen Volksweise an die fast ein halbes Jahrtausend älteren Nationallieder bei Salinas, welche die gleiche prägnante kurze Periodik aufweisen und auch in rhythmisch-melodischer Hinsicht verwandte Züge erkennen lassen. Auch die „versos pareados" der altspanischen Morgenständchen oder Alboradas haben sich noch erhalten in der Weise, daß der erste Vers als Solo, der meist nicht durchkomponierte zweite Reim von mehreren Sängern, also im Unisonochor vorgetragen wird. Alborados oder Albadas heißen diese Volkslieder, weil in ihnen die Morgendämmerung „alba" und damit das Tagesgestirn der Sonne begrüßt wird, oft unter dem Schall der Kastagnetten und Sackpfeifen. In den Morgenvillancicos des 15. Jahrhunderts tritt das Wort „alba" im Kehrreim auf, wie aus dem Beispiel Nr. 6 im Barbierikodex zu ersehen ist. Von den im Pedrellschen Liederbuch veröffentlichten Beispielen bringt das eine, das ganz im Stil der Albas der Cancionerozeit gehalten ist, immer wieder das Schlagwort „buenas dias", während in dem als „Enramada" bezeichneten Frühlied in mehr madrigalesker humorvoller Art die Freude über das anbrechende Fronleichnamsfest zum Ausdruck gelangt. Beide Gesänge illustrieren zur Genüge, in welch enger Beziehung das moderne spanische Volkslied zu den altspanischen Melodien und Gebräuchen steht. Vom guten Alten vermag sich der Spanier und sein Bruder, der Portugiese, nie zu trennen; ganz anders der Deutsche, der geheiligte und bewährte Traditionen oft rasch vergessen lernt, besonders auf dem Gebiete des volkstümlichen Liedes. Es mögen nun die eben besprochenen Morgenständchen im Noten- und Worttext folgen:

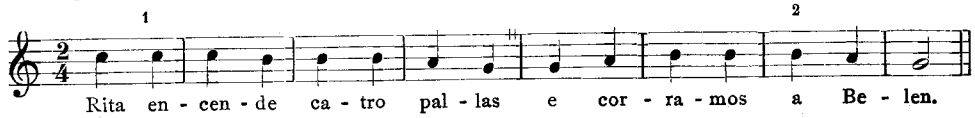


Man beachte die streng villancicoartige Gliederung und die aus der arabischen Musik übernommene hüpfende Rhythmik, in der Enramada aber die an den Salinas-Cantarcillo „Ea Judios" erinnernde sequenzmäßige Führung der melodischen Linie:

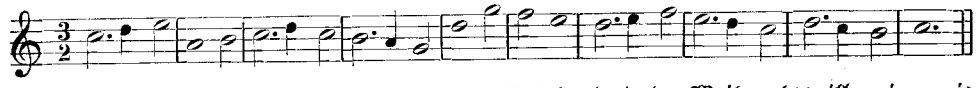




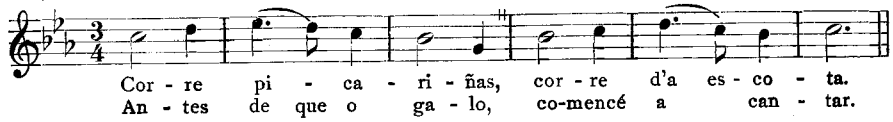
Der alte „Villancico religioso" in der Form des „a lo divino" komponierten und gedichteten populären Weihnachtsliedes hat die Reinheit des Stiles besonders in Nordwestspanien bis auf den heutigen Tag bewahrt. Der mir vorliegende, ausnahmsweise in binärem Tempo sich bewegende „Villancico de Navidad", dessen Heimat Orense in Südgalizien ist, hält sich ganz im Rahmen strengster Aszese und Herbheit. Die Melodie geht über den Tetrachord g—c nicht hinaus; leichtbeschwingte Rhythmen sind ängstlich vermieden. Das Stück klingt eigenartig monoton, choralartig, fast traurig. Man höre nur die melancholisch gefärbte starre Melodie:



Fürwahr ein villancico religioso, welcher der „Escuela musica" eines Pablo Nasarre alle Ehre macht und in starkem Kontrast steht zu dem im eben angeführten Theoriewerk zitierten villancico á lo divino, dem Typ eines dem gelehrten Saragossaner Franziskanermönch zu profan erscheinenden Weihnachtsliedes:



Gefälliger klingt der „Panxolina de Nadal" betitelte Weihnachtsvillancico mit dem Estribillo:



Man beachte in diesem modern-populären spanischen Gesang die mit dem Text zusammenfallende melodische Zäsur: ein Hauptcharakteristikum auch der Volksweisen in der Cancionero-Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts. Den ausgeprägten Typ eines Tanzvillancico mit hüpfenden Rhythmen und schlichter, in Sekundschritten bald aufwärts, bald abwärts schreitender Melodik bietet uns der Villancico-Muiñera. Es sind die „Mühllieder" refrainlose Parallelstrophengesänge, die ihren Namen den mühlradähnlichen, kreisförmigen Bewegungen der Tanzenden verdanken und heute noch besonders im Volksmunde der Galizier und Portugiesen leben. Da ihre Metren oft in zehn- oder elfsilbigen, durch eine scharfe Zäsur in der Mitte getrennten Langzeilen

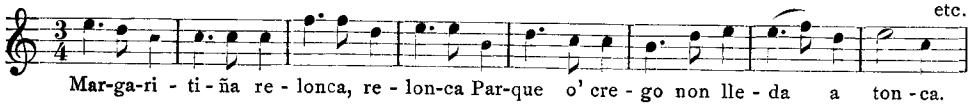
---

1 Man vergleiche die ähnlich gegliederte Villancicoromanze im Kodex Salinas' „Partese el moro Alicante":

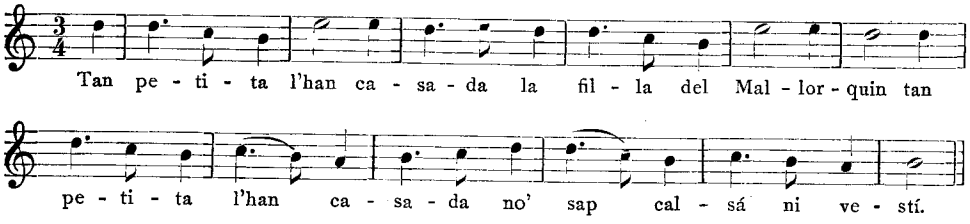
1723 zu Saragossa in zwei Bänden erschienen. Ex. d. Rosenthalschen Bibl. in München.

2 Die bei Pedrell bewerkstelligte Wiederholung des vorletzten Taktes widerspricht dem Gesetze der Symmetrie und einer vernünftigen Silbenunterlegung.

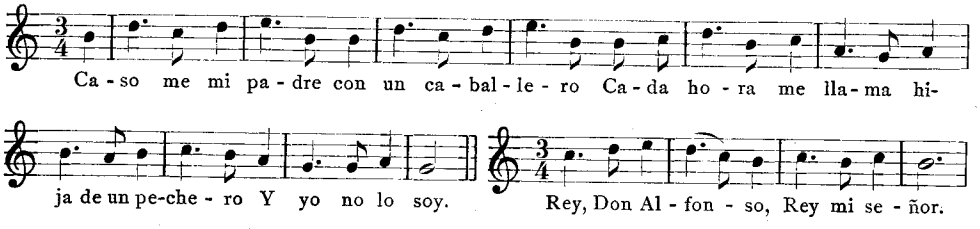
bestehen und diese Art von Verskomposition ursprünglich nur den alten Galiziern eigen war, außerdem die Begleitung mit der „Gaita", dem Dudelsack oder der Sackpfeife geschah, tragen die Villancicos de molino auch oft die Bezeichnung „con la gaita", „de gaita gallega" oder „Gallegada". Als gleichwertige Parallelerscheinung zum portugiesisch-galizischen Reihen- oder Ringeltanz, welcher schlechthin „Folia": „lustiger ausgelassener Schellentanz" hieß und von Wechselchören gesungen und getanzt wurde, können die asturische „Danza prima" und der Rundtanz der Giraldilla gelten. Pedrells modernes Volksliederbuch bringt Muiñeras, deren Melodien ganz im Stil der in der Cancionerozeit des 16. und 17. Jahrhunderts üblichen Tanzvillancicos sich bewegen: Ihr fröhlicher Charakter gelangt besonders in den von den Arabern übernommenen punktierten Rhythmen zum Ausdruck. Bezeichnend für die tanzmäßige Form des „Villancico de molino" ist der Tripeltakt. Hier die bei Pedrell abgedruckten Beispiele:



und

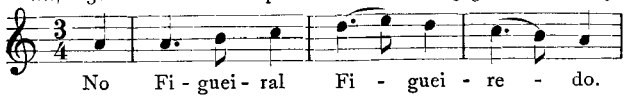


Treffliche Vorbilder dieser Liedformen entdecken wir in folgenden Salinasmelodien des 16. Jahrhunderts:

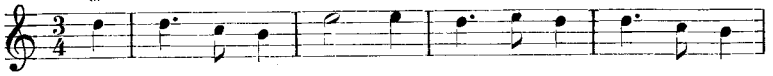


die nach dem Verfasser der „libri septem de musica" arabische Färbung zeigen und nach Nasarre, einem späteren Theoretiker, für die Komposition von Villancicos religiosos sich nicht eignen. Auch die in der Musikgeschichte von Fuertes zitierte Melodie der literarisch viel umstrittenen Figueiredo-Romanze dürfte als Vorläufer des modernen spanischen Tanzliedes angesehen werden; speziell ergeben sich auffallende Ähnlichkeiten, wenn man das leider ohne Quellenangabe angeführte Beispiel bei Fuertes in motivischer und rhythmischer Beziehung mit dem obenerwähnten Villancico-Muiñera von der Tochter des Mallorquin vergleicht: hier wie dort bewegte Rhythmik, kurze Periodik, sinnfällige Kantilene, im Wechsel auf- und abwärtsgehende kleine Intervallschritte, scharf sich abhebende Zäsuren, fast gleiche Tonreihen:

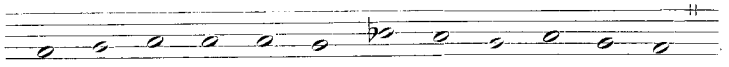
Anfangsmotiv der Danzaprima-Melodie der Figueiredoromanze[1] (16. Jhrh.)



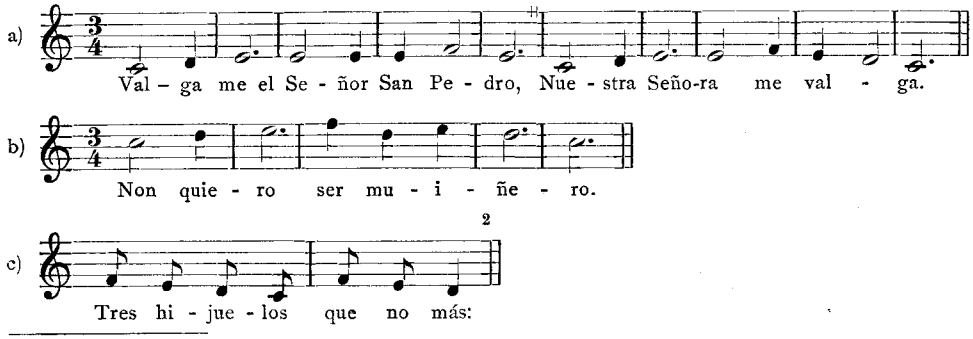
Initialmotiv des modernen Villancico de molino: ‚La hija del Mallorquin'
(„Die befreite Gattin".)



Es war eine sonderbare Gepflogenheit der alten Kirchenkomponisten, daß sie Profanlieder, besonders Liebesgesänge, als Cantus firmi in Messen verwerteten; aber auch das Umgekehrte war oft der Fall: man benützte liturgische Motive als Unterlage für weltliche Lieder vor allem in Spanien, wo die kirchliche Kultur auf das innigste mit dem gesellschaftlichen Leben zusammenhing. Wie häufig finden wir doch im Cancionero Barbieri dem satirischen Zug der Renaissanceepoche entsprechend das mozarabische Pangelinguamotiv:



in mehr oder weniger modifizierter Form oder andere Choralmelodien als Themen für villancicos amatorios oder canciones de romeria verwendet. Das moderne spanische Volkslied hat diese Tradition beibehalten, was ebenfalls als Beweis für die kontinuierlichen Beziehungen zum Kulturgut des althispanischen Vulgärgesanges angesehen werden muß. Man studiere in dieser Hinsicht den Villancico: „Valga me el Señor San Pedro" und die an Salinas erinnernde Romanze „Lanzarote del Lago", die Pedrells Freund D. Julio Pujol Alonso im Leonesischen Puente de Orbigo von einem Blinden unter Dolzflöten- und Tamburinbegleitung vortragen hörte; man vergleiche auch den modernen Molinero-Vilancete, dessen Melodie Feijóo Ponced mitteilt. Der erstere und letztere der eben erwähnten Vulgärgesänge ist, wie an den nachfolgenden Einleitungstonreihen dokumentiert werden soll, von Motiven des uralten Eugenianischen Fronleichnamshymnus beeinflußt; der Langarotegesang flicht das Gregorianische Choralthema der Te rogamus-Invocation geschickt mit ein:

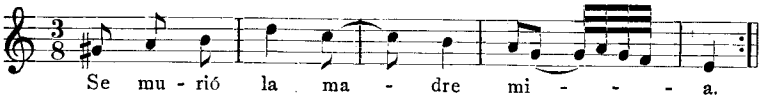


[1] Die Figueiredoromanze, welche die in einem Feigenwald erfolgte Befreiung bordellpflichtiger christlicher Jungfrauen schildert, ist sowohl in literarischer wie in musikalischer Beziehung eine aus feindlicher Tendenz gegen die spanische Fremdherrschaft entstandene geschickte Nachbildung des portugiesischen Klosterbruders Bernardo Brito (1569—1617).

[2] Die Beispiele a) und b) zeigen Anklänge an den a la Española gesungenen Pangelinguachoral; Beispiel c) verwertet launig das gregorianische Te rogamus-Motiv.

Salinas, der blinde Meister von Burgos, bezeugt in seiner „Musica libri septem", die arabische Provenienz bestimmter im Creticusversmaß gebildeter Tanzvillancicos. Die Spuren aus der Maurenzeit sind in Spanien auch heute nicht verweht. Wie die großartigen Moscheen und orientalischen Prachtbauten zu Granada und Cordoba als unvergängliche Denkmäler an die einst so glanzvolle islamitische Herrlichkeit erinnern, so haben auch gewisse iberische Tanzvillancicos wie die althergebrachten fandangoartigen Granadinas ihr melodisches arabisches Kolorit nicht eingebüßt. Reiche melismatische Figuren, eigenartige Chromatizismen und synkopierte Rhythmen von der Art: weisen auf arabische Volksmusik hin.

Bezeichnend für den arabischen Melodietyp ist besonders der Quartsprung, der oft in der Form des herbklingenden Tritonus auftritt. Arabisches Gepräge, jedoch mit strengspanischer Gliederung, läßt der Andalusische Klagetanz der fandangoartigen „Solea" erkennen. Hier die hübsche, aber schwermütige Melodie mit ihrer villancicomäßigen Periodik:



Es ließe sich noch manches wertvolle Material ausbeuten, um die engen Verbindungen festzulegen, welche zwischen dem modernen spanischen Volkslied und den Villancicomelodien der Trobador- und a cappella-Zeit bestehen.

Auch die Frage, inwieweit die iberischen Vulgärgesänge älteren und neueren Ursprungs von arabischen bzw. byzantinisch-liturgischen Elementen beeinflußt sind, könnte durch eine weitgehende Auswahl treffender Musterbeispiele noch besser ins Licht gerückt werden. Eine bis ins Einzelne gehende kritische Untersuchung des diesbezüglichen Quellenbestandes kann nur Aufgabe der Spezialforschung sein. Indes für unsere Zwecke genügt es, an der Hand anschaulicher Gebilde aus der Salinasepoche und durch vergleichende Proben aus dem reichen Schatze moderner spanisch-portugiesischer Volkslieder zu der Erkenntnis gelangt zu sein, daß die alte Vulgärliedtradition auf der Pyrenäenhalbinsel auch heute noch in manchen Gesangstypen fortlebt, ein nicht zu unterschätzender Faktor für die Kultur des iberischen Stammes. Wo sind bei uns die Blinden, welche auf Straßen und in Höfen alte Volks- und Heldenromanzen vortragen? Wo singen unsere Kleinen hübsche Reime auf mittelalterliche Fürsten und Heiligen? Wo singt bei uns der Landmann eine aufmunternde Volksweise vor der Arbeit? Wo tragen bei uns malerisch gekleidete Mädchen einen „villancico religioso" an altehrwürdiger heiliger Stätte vor? Einige patriotische, durch den Krieg und die Revolution uns gründlich verleidete Nationalgesänge, dann etliche abgedroschene und fade moderne Operettenschlager — das ist alles, was unsere Leute aus dem deutschen Volke gewöhnlich singen. Möge Spanien in der Pflege des Volksliedes für uns zum mustergültigen Vorbild werden.

Endlich noch einige notwendige Bemerkungen zu den Einwendungen, die von namhafter Seite gegen die Edition des „Cancionero musical de los siglos XV y XVI" erhoben wurden: Barbieri wäre bezüglich der Textunterlagen nicht verlässig; auch hätte er den instrumentalen Charakter der Cancionerolieder nicht erkannt.

Was zunächst die Textunterlagen betrifft, so muß aus Gründen der Gerechtigkeit darauf hingewiesen werden, daß der tüchtige Barbieri peinlich genau sowohl den poetischen wie den musikalischen Text wiederzugeben versuchte. In zweifelhaften Fällen und bei verdorbenen oder unvollständigen Lesarten ist der Herausgeber gewissenhaft genug, durch entsprechende Notizen den Mangel aufzuklären. Handelt es sich bei der Übertragung um Ligaturen, so kommt das im Notenbild durch die landläufigen Zeichen zum Ausdruck; oft lesen wir die Worte: „Aqui faltan los palabres" oder „faltan las notas". Was den andern Einwand anlangt, so ist zu sagen: Es kann bei Barbieri von einem instrumentalen Charakter der Villancicos nicht die Rede sein, weil sie durchwegs der a cappella-Zeit angehören. Finalnoten ohne Text sind ausschließlich melismatisch zu deuten. Für die Stücke, welche auf Lauteninstrumente abgesetzt wurden, hat der Madrider Gelehrte einen Anhang bereitgestellt. Um jeden Verdacht kritikloser Textwiedergabe a priori abzulenken, hätte der Herausgeber allerdings einige Faksimilia anbringen können. Ich besitze von Barbieri biographische Notizen[1], die durch ihre wahrheitsgetreue Fassung so unzuverlässige Werke wie die Musikgeschichte eines Fuertes weit in Schatten stellen. Wer will also an der gewissenhaften und ernsten Gelehrsamkeit eines Barbieri Zweifel hegen?

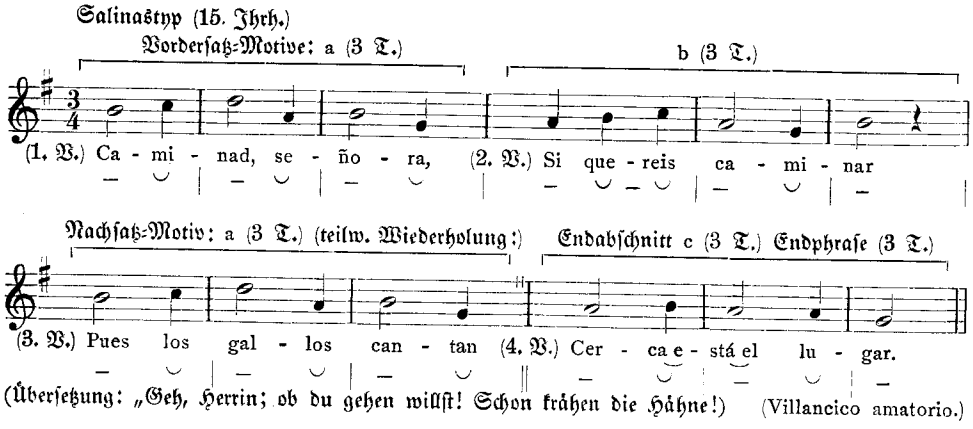
Zusammenfassend wäre nun zu sagen: Der Villancico ist, wie sein Name sagt, ländlichen Ursprungs, also Volksweise. Die Bezeichnung Villancico fehlt meist; dafür kommen Titel vor, welche sich entweder auf die metrische Gestaltung oder auf das begleitende Instrument beziehen. Der Tanzvillancico wird manchmal mit dem Namen bekannter Volkstänze belegt. Auch Schlagwörter aus dem Estribillo dienen dem spanisch-portugiesischen Lied „a lo villano" als Überschrift. Die musikalische Form des klassischen Vulgärvillancico, dessen Blütezeit im allgemeinen vom 14. Jahrhundert bis zur zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts währt, ist mit der gleichnamigen literarischen Form nicht allweg identisch. So gibt es zahlreiche Volksromanzen[2], deren Melodien nach Art eines Villancico komponiert sind. — Der klassische Villancico entwickelte sich hinsichtlich der musikalischen Form aus altherkömmlichen portugiesisch-provenzalischen Tanzrhythmen. In literarischer Beziehung erscheint der Villancico als eine Weiterbildung des primitiven refrainartigen Cantar viejo, dessen Thema oder Mote die Anzahl der Strophenkoplas bestimmt. Der Kehrreim — „Estribillo", „Tornada" — entspricht der italienischen Ripresa (franz. Refrain). Er war anfangs als überflüssiger Zusatz oder Epilog gedacht, bildete sich aber nach und nach zu einem für den melodischen wie strophischen Bau wichtigen selbständigen Bestandteil heraus. Schließlich rückte er in seiner Eigenschaft als Thema oder Leitmotiv, das den Inhalt der verschiedenen Koplas beeinflußte, an den Anfang des Liedes, so daß in den von Barbieri herausgegebenen Villancicos der Estribillo nicht nur am Schluß, sondern auch zu Beginn der Strophe zu finden ist. Den für die Periode des Kunstgesanges vorbildlichen Villancicotyp treffen wir in seiner Unverfälschtheit und herzerquickenden Frische bei Salinas[3]). Die Kopla besteht hier meist aus vierzeiligen sechs- bis acht-

[1] Sie beziehen sich auf den aus spanischen Musikmanuskripten der Münchener Staatsbibliothek bekannten Madrider Hofkapellmeister Galan.

[2] S. die „romances corridos" im Münchner Sablonara-Kodex E 200.

[3] Salinas nennt sich Zeitgenosse und Freund des Orlando de Lasso: „Orlandus Lassus inter huius aetatis symphonetas admodum celeber, quo nos Romae et Neapoli familiariter usi sumus".

silbigen Redondillentrochäen. Die Melodie umfaßt oft eine zwölftaktige Periode. Der Vordersatz, welchem die Tonreihen des Ganzen zur Hälfte angehören, entspricht ein ebenso symmetrisch gerundeter Nachsatz, der teilweise die Motive der Anfangsmelodie wiederholt und dann mit einigen Endabschnitten selbständig abschließt.



(Übersetzung: „Geh, Herrin; ob du gehen willst! Schon krähen die Hähne!) (Villancico amatorio.)

Der Text der Kopla unterhält eine enge Verbindung mit der Melodie. Die musikalische Zäsur fällt meist mit der poetischen, seltener mit der syntaktischen Pause zusammen. Der Salinastyp, welcher im Barbieri Codex mehr oder weniger modifiziert vorkommt, ist heute noch beim iberischen Volke in Brauch. Die Rhythmik ist streng gemessen, tanzmäßig und gewissen Begleitinstrumenten wie dem Pandero angepaßt. Außer dem gewöhnlichen Tripeltakt tritt das binäre Tempo ein. Heitere Gesänge bewegen sich zumeist in punktierten, hüpfenden Zeiten. Rhythmische Rückungen sind fast stereotyp. — Die Melodik ist klar, von prägnanter Kürze, symmetrisch phrasiert, fast modern, mit Halb- oder Ganzschluß an den zäsurierten Stellen. Trotz mäßigem Ambitus zeichnen sich die Villancicomelodien oft durch erstaunlichen Wohlklang aus. Das Fallen und Steigen in weiten Intervallen wird meist ängstlich vermieden; dagegen darf die schrittweise Fortbewegung der melodischen Linie in wohlgemessenem Auf und Ab geradezu als ein Kriterium für die spanische Euphonie betrachtet werden.

Das choralisch-mozarabische Element ist gut vertreten, merkwürdigerweise sogar in Profanliedern. Auch arabische Einflüsse lassen sich nachweisen, wie unser Gewährsmann, der berühmte Musiktheoretiker Salinas[1], bezeugt: „Arabes et Mauri, pedibus octonariis in tympanis utuntur et nostrates etiam ..... A quibus etiam accepisse reor ut multi alia cantica, modum illius antiquae satis atque usitatae cantilenae, quam villancicos dictitant octonorum temporum procedentis“; gemeint sind die im binären Tempo stehenden altspanischen Volkslieder. Auch vermutet Salinas arabische Provenienz bei den im Kretikusmetrum sich bewegenden Tripeltaktgesängen. Arabizismen finden sich noch heute in so manchen villancicoartigen Tanzmelodien Südspaniens und der benachbarten Inseln, exotische

[1] Das von mir benutzte Berliner Exemplar „De musica septem libri“ repräsentiert die Ausgabe vom Jahre 1577; die Preußische Nationalbibliothek besitzt außerdem die Ausgabe vom Jahre 1592; nach Pedrell existiert in Spanien auch ein Exemplar vom Jahre 1575 (?).

Manieren, die nicht nur rhythmisch, sondern auch in eigenartiger Koloratur sich äußern. — Die Frottolen sind zu gekünstelt, um einen strengen Vergleich mit den Villancicos ertragen zu können; leichter gestatten die norditalischen Villoten und die neapolitanischen Estrambotevillanellen verwandtschaftliche Beziehungen zu den Vulgärvillancicos. Das iberische Volkslied des 14. bis 16. Jahrhunderts ist ungemein vielseitig; es gibt kein Genre, in dessen Dienste es nicht sich stellen würde, darum scheiden wir die Villancicos in solche de romeria, de amigo, de pastoril, de gayado, de serrana, de taberna, de pandero, de molino usw.; darum entdecken wir in Spanien einen großen Zweig von geistlichen, a lo divino zugestutzten Villancicos; darum begegnen wir auf der Pyrenäenhalbinsel auch dem für die iberische Theatergeschichte so wichtigen „Villancico dramatico", der zunächst in Enzina einen beredten Herold fand. Die enge Beziehung des modernen Villancico zu den Vorbildern der Salinasepoche läßt sich durch vergleichende Analyse des diesbezüglichen Quellenmaterials nachweisen.

Es ist tief bedauerlich, daß die meisten unserer einheimischen Literaturwerke die ältere spanische Liedmusik teils vollständig ignorieren, teils ohne Hinweis auf deren allgemeine kulturelle Bedeutung höchst oberflächlich behandeln. So belehrt uns Schneider in seiner mehrbändigen Liedgeschichte[1], die Spanier lägen außerhalb der gesamten Geistesentwicklung; die gleich nach 1600 gedruckte Sammlung: „El Parnaso Español de Madrigales y Villancicos" stünde vereinzelt da und wäre nicht einmal im Lande, dessen Sprache sie trägt, ans Licht getreten; unter den Romanen könnten nur die Italiener auf Befähigung zum gesetzmäßigen Kunstschaffen Anspruch erheben, die übrigen lateinischen Nationen, wie Spanier und Portugiesen müßten wegen unselbständiger Produktivität von der kritischen Betrachtung ausscheiden. Solchen maßlosen Vorurteilen kann nur gründliche Spanienforschung wirksam begegnen. Eine der dringlichsten Aufgaben deutscher Fachgelehrten wird es sein, weitere wertvolle Bausteine zur Geschichte des spanischen Liedes zu liefern und Iberien, als Hauptpflegestätte bodenständiger Volksmusik dem Verständnis gebildeter Kreise näher zu bringen.

---

[2] Dr. Schneider, Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1863/65, II. Bd., S. 286 u. 294.

Die Ouvertüren zu Glucks Cythère assiégée

Von

Max Arend, Köln a. Rh.

Wir besitzen zwei voneinander sehr verschiedene Bearbeitungen der Cythère assiégée: die einaktige 1759 in Schwetzingen aufgeführte, von der uns eine handschriftliche Partitur ohne Ouvertüre auf der Wiener Hofbibliothek erhalten ist, die nur Singstimme und Baß enthält, und die gestochene dreiaktige, 1775 in Paris in Glucks, des schwer Erkrankten, Abwesenheit unzulänglich aufgeführte Fassung. Über die in Paris gespielte Ouvertüre findet sich bei Wotquenne (Thematisches Verzeichnis) die Notiz: „Da die Oper keine Ouvertüre hatte, so fügte der Herausgeber beim Verkaufe der Partitur die Orchesterstimmen der mit einigen Abänderungen versehenen Ouvertüre zu Paride ed Elena hinzu." Diese Notiz ist doppelt falsch: 1. hatte die Oper eine Ouvertüre, 2. fügte nicht der Herausgeber die Ouvertüre zu Paris und Helena hinzu, sondern Gluck selber ersetzte die alte Ouvertüre von 1759 — die bisher verschollen und völlig unbekannt war — durch eine wesentliche Umarbeitung der Paris-Ouvertüre, die der Pariser Cythère assiégée ästhetisch angepaßt war.

Licht in diesen Sachverhalt bringt die soeben von mir — mit gütiger Unterstützung des Professors Mandyczewsky, für die ich ihm öffentlich Dank sage — in Wien in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde entdeckte, bisher allen Forschern entgangene Ouvertüre von 1759. Sie ist einsätzig, in Sonatenform, instrumentiert außer für Streicher für Flöten, Oboen, Fagott, Hörner und Trompeten. Und zwar ist uns diese Ouvertüre, was sehr interessant ist, abgesehen von den neun Einleitungstakten, bereits bekannt: Gluck hat sie in Paris im letzten Ballettdivertissement seines Orphée in einigermaßen verwandter Situation wiederverwendet, nämlich zur Feier Amors. Es ist das weitausgeführte Ballettstück in Cdur $^3/_4$ (Air vif). Vor der Cythère assiégée zeigte die Ouvertüre uns programmatisch die graziösen beweglichen Bewohnerinnen der Stadt Cythera in heiter beschwingter Lust, die selbst die zur Rache und zum Sturm andrängenden Scythen den Gesetzen der Liebesgöttin zu unterwerfen wissen. Dergleichen Entlehnungen decken in der Regel bei Gluck psychologische Berührungspunkte und verwandte Situationen auf. Dem Historiker ist die Ouvertüre auch als Teil der mehrsätzigen Sinfonia zum „Trionfo di Clelia" (1763) bekannt.

Für die Entwicklung der Form ist es bedeutsam, festzustellen, daß die französischen komischen Opern, die Gluck 1758—1763 schrieb, fast alle die einsätzige Ouvertüre haben, während den seriösen italienischen Opern von 1741—1756 fast ausnahmslos eine dreisätzige italienische Sinfonia beigegeben ist. Bei den seriösen Opern bilden (bis jetzt) nachweisbare Ausnahmen nur das letzte Werk auf einen Metastasio-Text vor dem Orfeo „Il Re pastore" (1756) mit einer einsätzigen Ouvertüre und die zweiteilige Serenade „La Contesa de' Numi" (1749), die jedem Teil eine einsätzige Introduzione vorausschickt. Von den komischen Sachen dagegen, die sich auch in diesem Punkte an die französische Oper anlehnen, kennen wir jetzt Cythère assiégée, Ivrogne corrigé, Cadi dupé und Rencontre imprévue, also vier Werke, die die einsätzige Ouvertürenform benutzen (die Auffindung der Ouvertüre zum Cadi dupé konnte ich II, 63 und 255 anzeigen), während uns die Ouvertüre zur Fausse esclave bisher

nicht bekannt ist, die Merlins-Insel eine zweiteilige beschreibende Ouvertüre (Meeressturm und Ruhe nach dem Sturm) hat, und lediglich der „Zauberbaum", die dreiteilige italienische Sinfonia verwendet, und zwar in der Pariser Fassung von 1775, aber sicherlich auch in der fast unverändert gebliebenen Fassung von 1759.

Was nun die Ouvertüre zur Cythère assiégée von 1775 angeht, so unterrichtet uns der unedierte, im Musikhistorischen Museum in Köln befindliche Briefwechsel Glucks mit Krutthofer darüber, daß Gluck Aufschub des Stichs forderte, bis die Fassung der Ouvertüre von ihm entschieden sei. Die dreisätzige Paris-Ouvertüre ist programmatisch und enthält im Mittelsatz das bange Zagen des frevelnden Paares nach der drohenden Erscheinung der die sittlichen Mächte verkörpernden Pallas. Dieser Mittelteil ist von Gluck für die Cythère assiégée völlig gestrichen, die anderen Sätze retouchiert. Die von Gluck bewußt ausgenutzte Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit der Musik läßt uns die drohende Erscheinung der Pallas zum Scythenangriff umdeuten. Der letzte Satz aber feiert den Sieg der Bewohnerinnen Cytheras über die Scythen. Diese Ouvertüre, von der Wotquenne nur eine Tatsache richtig meldet, daß sie nämlich in Orchesterstimmen der gestochenen Opernpartitur beigegeben wurde, ist also von Gluck selber wesentlich umgearbeitet und in dieser zweiteiligen Fassung für die Pariser Bearbeitung der Cythère assiégée (in drei Akten, mit durchkomponiertem Rezitativ, viel charakteristischem Ballett und Chören) ausdrücklich bestimmt.

Erinnerungen an Erzherzog Rudolph, den Freund und Schüler Beethovens

Von

Paul Nettl, Prag

Während ich in Angelegenheiten der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts in Kremsier (in Mähren) weilte, wurde ich auf einige Faszikel ungeordneter Papiere, Noten, Notizen usw. aufmerksam, die sich in der fürsterzbischöflichen Bibliothek des Schlosses Kremsier[1] befinden und die einen kleinen Teil des musikalischen Nachlasses[2] des Erzherzogs Rudolph, des bekannten Freundes und Schülers Beethovens darstellen. Und obwohl nun die Beethovenfeste vorüber, erscheint es mir nicht unpassend, mit einigen Erinnerungen an den Gönner und fürstlichen Freund des Tonheros vor die Öffentlichkeit zu treten. Der einzige Nachmittag, der mir zur Durchsicht des umfangreichen Notenmaterials zur Verfügung stand, war natürlich bei weitem nicht ausreichend, um nur ein halbweg vollständiges Bild von den Musikalien und Notizen entwerfen zu können. Der Verfasser ist jedoch vollständig damit zufrieden, wenn die engere Beethovenforschung auf die Kremsierer Materialien aufmerksam wird.

[1] In Kremsier befindet sich eine Schloßresidenz der Fürsterzbischöfe von Olmütz.

[2] Der Hauptstock des Rudolphinischen Nachlasses befindet sich bekanntlich im Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien.

Über das Verhältnis Beethovens zu Erzherzog Rudolph erfährt man alles Nötige durch die große Beethovenbiographie Thayers; eine zusammenfassende Darstellung gibt das Vorwort zu Köchels Buch „Dreiundachtzig neu aufgefundene Originalbriefe Ludwig van Beethovens an den Erzherzog Rudolph" (Wien 1865). Man kann zusammenfassend sagen, daß der Erzherzog seinem Lehrer mehr als zugetan war und daß diese Zuneigung auf Gegenseitigkeit beruhte[1], trotzdem aus einem bei Thayer-Riemann (IV, S. 44) zitierten Briefe Xaver Schnyders von Wartensee an Nägeli die wohl häufig zutage tretende Ungeduld Beethovens gegenüber Rudolph erkennbar ist. Nicht mit Unrecht weist schon Köchel darauf hin[2], daß es Beethoven zuwider war, zu bestimmten Tätigkeiten gezwungen zu werden und daß eine derartige Tätigkeit ganz besonders der Unterricht des strengen Satzes war, zu dem es immer besonderer Vorbereitungen bedurfte. Auch unter den Kremsierer Papieren befinden sich einzelne Blätter mit Generalbaßübungen des Erzherzogs, doch fehlen hier die bei anderen Kompositionen meist ungemein schwer leserlichen, verblaßten Bleistiftkorrekturen Beethovens vollständig.

Von den gedruckten Kompositionen des Erzherzogs erwähnt Köchel eine Sonate für Klavier und Klarinette, die dem Kammerhern Rudolphs, Grafen Ferdinand Troyer, zugeeignet ist, der die Klarinette „sehr hübsch spielte". Eine andere Komposition ist in dem von H. Rietsch[3] bereits behandelten, von Diabelli herausgegebenen „Vaterländischen Künstlerverein" enthalten, einem Sammelwerk von fünfzig Variationen verschiedener österreichischer Komponisten über ein Diabellisches Thema. Rietsch hebt den Einfluß der Beethovenschen Satzweise bei der erzherzoglichen Variation hervor, die er als eine Fuge „con alcuna licenza" bezeichnet. Eine dritte gedruckte Komposition ist die gleichfalls von Rietsch erwähnte: „Aufgabe von Ludwig van Beethoven gedichtet, vierzigmal verändert und ihrem Verfasser gewidmet von seinem Schüler. R. E. H."[4]

Von anderen Kompositionen des Erzherzogs ist nichts gedruckt worden, doch erwähnt Beethoven in drei Briefen[5] Variationswerke des Erzherzogs, von denen Köchel sagt, daß sie nicht gedruckt und außerdem nicht bekannt seien (Köchel, Anm. 72 u. 77). Am 1. Juni 1823 schreibt Beethoven an den Erzherzog: „Lange kann ich meine Augen noch nicht anstrengen, daher bitte ich I. K. H. gnädigst, sich noch zu gedulden mit den Variationen von Höchstdenselben, welche mir allerliebst zu sein scheinen, aber doch noch eine genauere Durchsicht von mir erfordern. Fahren E. K. H. nur fort, besonders sich zu üben, gleich am Clavier Ihre Einfälle kurz niederzuschreiben usw." Am 15. Juni desselben Jahres schreibt der Tondichter wieder an seinen Schüler: „Die Variationen von E. K. H. werde ich mitbringen. Es wird nicht viel dürfen geändert werden und so wird es ein recht hübsches angenehmes Werk für Musikgenießende werden". Im August[6]: „In den Variationen ist einiges angezeigt, mündlich wird es deutlicher".

---

[1] Darauf hat erst jüngst noch Riemann hingewiesen (Analyse von Beethovens Klaviersonaten III, S. 187).

[2] a. a. O. S. 11.

[3] „Ein gemeinsames Werk österreichischer Komponisten" (Österreichische Rundschau III, 36).

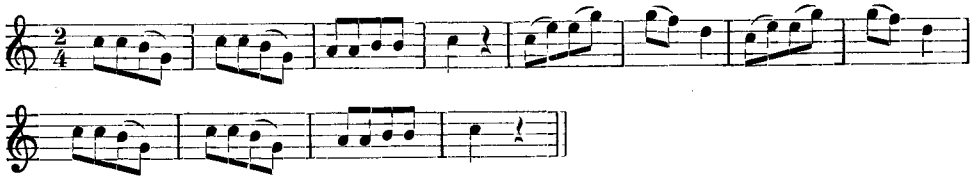
[4] Ein gedrucktes Exemplar und eine Niederschrift sind in der erzbischöflichen Bibliothek zu Kremsier vorhanden.

[5] Köchel Nr. 60, 61, 62.

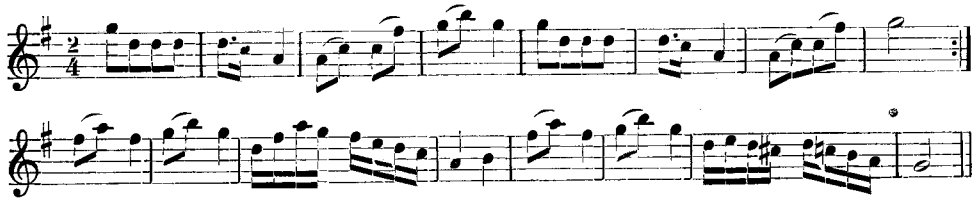
[6] Datierung nach Köchel.

Da die oben erwähnten gedruckten Variationen des Erzherzogs über das Beethovensche Thema bereits 1820 erschienen waren, kann es sich, wie eben schon Köchel feststellt, bei den in den Briefen von 1823 erwähnten Variationen nur um bisher unbekannte Kompositionen des Erzherzogs handeln.

In Kremsier sind nun zwei Variationswerke des Erzherzogs erhalten, und es kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß es jene sind, von denen Beethoven spricht. Die eine Komposition für Violine und Klavier verändert nach einer „Introduzione Andante" in acht Variationen das tschechische Volkslied: „To jsou koue". Das Thema, daß der Erzherzog in Mähren gehört haben mag, lautet:

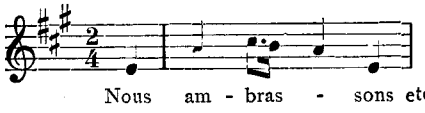


Die zweite Variationskomposition hat folgendes Thema („Thema Allegretto"), das in vierzehn Veränderungen und einer Coda abgewandelt wird:

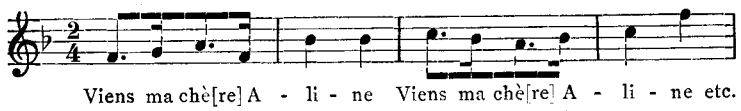


Beide Variationen sind durchaus als Formalvariationen behandelt und schwingen sich zu keinerlei charakteristischer Freiheit empor. Die Variationen über das tschechische Volkslied zeigen die mit Bleistift geschriebenen, bereits fast unleserlich gewordenen Korrekturen Beethovens.

Von den übrigen losen Blättern seien einzelne handschriftliche deutsche Lieder und französische Chansons von mehr oder weniger bekannten Zeitgenossen des Erzherzogs zu erwähnen, unter denen natürlich auch Kompositionen hochstehender Personen vorkommen. So beginnt eine Chanson, die den Titel trägt: „Musique de la Reine d'Hollande" folgend:

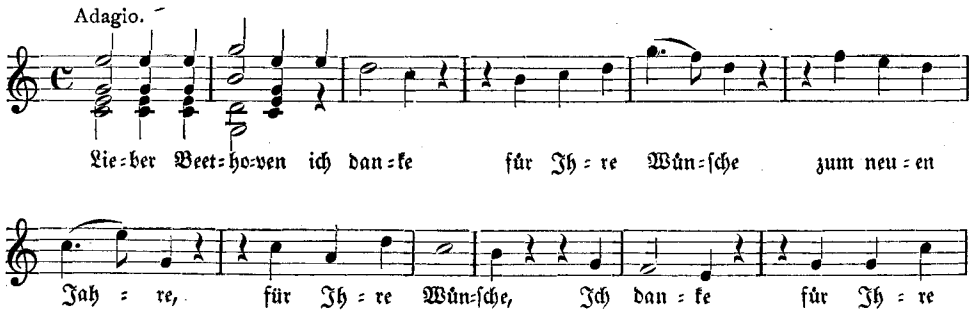


Eine vierhändige „Romance" von Charles de France ist vorhanden, eine „Romance du Marechal de Saxe" ist da, eine Menge anonymer französischer Chansons und deutscher Lieder begegnet uns; unter den ersteren fiel mir eine hübsche Melodie mit folgendem Anfang auf:

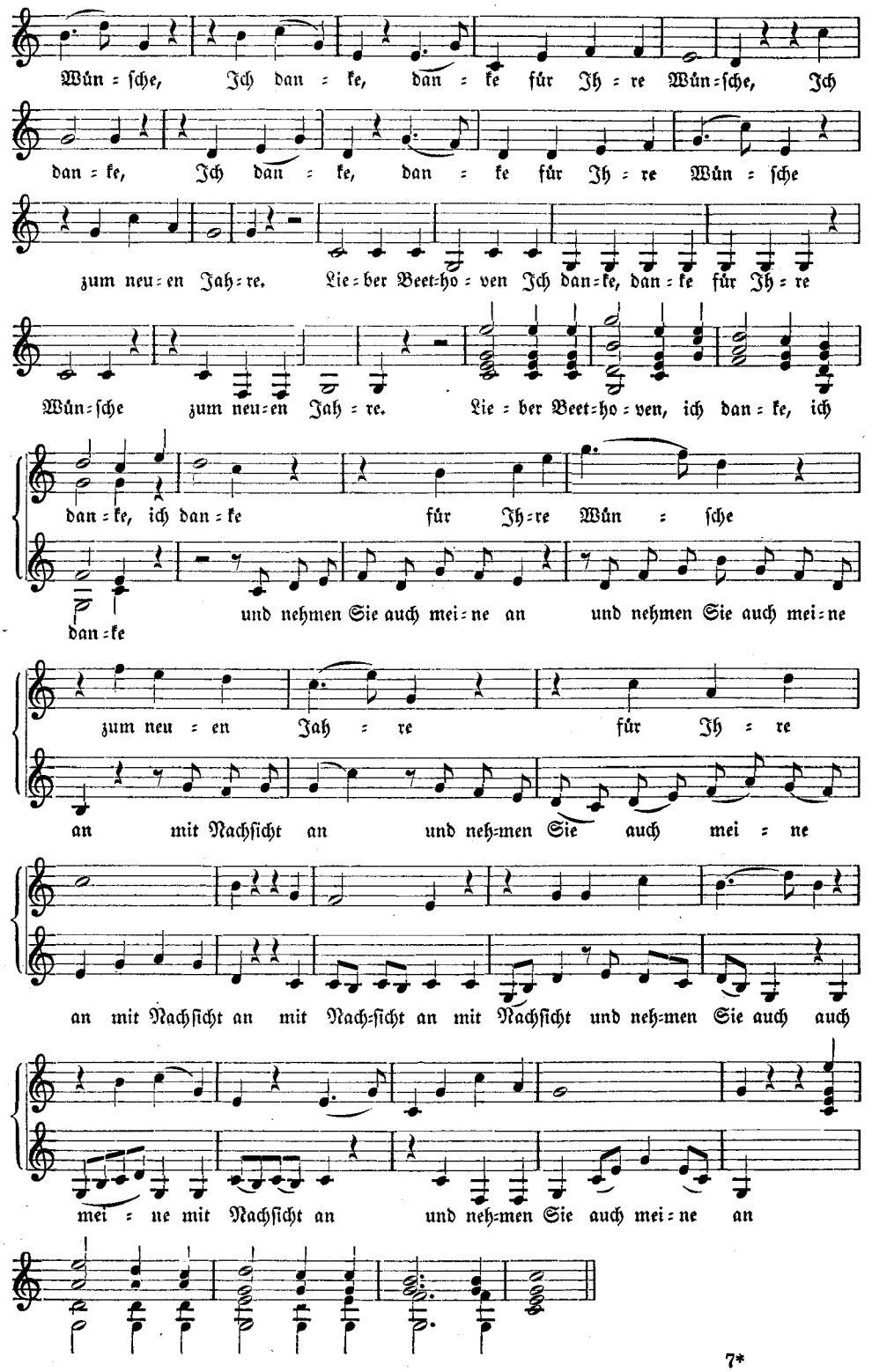


Aber auch Lieder und Arien von Paer, Righini, Himmel sind häufig anzutreffen. Nicht unerwähnt bleibe ein handschriftliches „Recitativo con aria del. Sig. Gio. Carlo Bach nel Teatro di Parma 1763“[1]. Auch an einigen literarischen Notizen fehlt es nicht: zwei Tagebuchblätter (datiert Wien, 17. und 19. Juni 1818) schildern die Eindrücke des Auftretens der Catalani. Diesen Blättern liegt auch ein Gedicht an die berühmte Sängerin bei. Ein anderes Blatt enthält einen Aufsatz mit dem Titel: „Parallele zwischen Josef Haydn und Mozart“, ein drittes Blatt trägt Notizen betreffend die Musikalienbibliothek Kaiser Leopolds I. und eine Erörterung über die Frage der Errichtung des Musikgrafenamts. Bei den letztgenannten Blättern wird es sich wohl um Antworten des Hofmusikgrafen und Vorstandes der Hofbibliothek Moriz Grafen Dietrichstein auf entsprechende Anfragen des Erzherzogs gehandelt haben. Jedenfalls hat der Erzherzog auch musikliterarische Interessen gehabt, wofür auch ein Zettel mit der Angabe des vollständigen Titels von Burneys „Musikalischer Reise usw.“ (1772) und ein paar Notizen über Chladnis akustische Studien, die sich unter den Papieren befinden, symptomatisch sind.

Schließlich muß noch einer Kompositionsskizze des Erzherzogs Erwähnung getan werden, die schon deshalb von Interesse ist, weil sie die Antwort des Erzherzogs auf einen Neujahrswunsch Beethovens darstellt. Bekanntlich hatte Beethoven öfter die Gepflogenheit, kurze schriftliche Gedankenübermittlungen an Freunde, wie Gratulationen, Dankschreiben, auch scherzhafte Anspielungen, in Gestalt von kurzen kanonischen Kompositionen zu kleiden. Den Erzherzog mochte es gereizt haben, Beethoven einmal in ähnlicher Weise zu antworten. Es ist wahrscheinlich, daß es sich im vorliegenden Falle um die abgesandte oder nur projektierte Antwort auf den Neujahrskanon Beethovens vom Jahre 1820 (vgl. Thayer-Riemann IV, S. 187 und Breitkopf & Härtel G.-A. Serie 23, S. 187) handelt, der vierstimmig mit kurzer Choreinleitung ist und folgenden Text hat: „Seiner Kaiserlichen Hoheit! Dem Erzherzog Rudolph! Dem geistlichen Fürsten! Alles Gute! Alles Schöne!“ Die Skizze des Erzherzogs beginnt nun gleichfalls mit einer (angedeuteten) homophonen Choreinleitung, ein Umstand, der die Vermutung stützt, daß es sich hier tatsächlich um die Antwort auf den Neujahrskanon von 1820 handelt. Der Text der Skizze, die ich wörtlich wiedergebe, lautet: „Lieber Beethoven Ich danke Ihnen für Ihre Wünsche zum neuen Jahre und nehmen Sie auch meine mit Nachsicht an“. Der Erzherzog tat recht daran, wenn er Beethoven um Nachsicht bat:



[1] Vermutlich Johann Christian.


Wün = sche, Ich dan = ke, dan = ke für Ih = re Wün=sche, Ich
dan = ke, Ich dan = ke, dan = ke für Ih = re Wün = sche
zum neu=en Jah=re. Lie=ber Beet=ho = ven Ich dan=ke, dan=ke für Ih = re
Wün=sche zum neu=en Jah = re. Lie = ber Beet=ho = ven, ich dan = ke, ich
dan = ke, ich dan = ke für Ih=re Wün = sche
dan=ke und nehmen Sie auch mei=ne an und nehmen Sie auch mei=ne
zum neu = en Jah = re für Ih = re
an mit Nachsicht an und neh=men Sie auch mei = ne
an mit Nachsicht an mit Nach=sicht an mit Nachsicht und neh=men Sie auch auch
mei = ne mit Nachsicht an und neh=men Sie auch mei=ne an

Schuberts Krankheit

Neue Mitteilungen

Von

Otto Erich Deutsch, Wien

Der Beitrag im Sommerheft der ZfM (III. 9/10) über den „kranken Schubert" bedeutete für mich die Erfüllung eines längst gefühlten Bedürfnisses. Seit dem dort zitierten Aufsatz „Schuberts Herzeleid" (1907), wo ich mit jugendlicher Kühnheit aussprach, was wahr oder doch wahrscheinlich war, hatte ich wiederholt versucht, von medizinischer Seite eine Behandlung des heiklen Themas zu erwirken. Diesem Wunsche hat Waldemar Schweisheimer unbewußt entsprochen, indem er auf Grund des ganzen ihm erreichbaren Tatsachen- und Überlieferungsmaterials eine klare, übersichtliche Darstellung von Schuberts schwerer Krankheit und ihrem Verlaufe gab und eine Diagnose stellte, die bei aller Vorsicht meiner begründeten These nicht widerspricht, jedenfalls die erste sachkundige Antwort auf diese offene Frage im Lebenslaufe Schuberts gibt. Wenn ich hier noch einige Nachträge beibringe, so geschieht das nicht aus Besserwisserei oder im Glauben, damit aus der provisorischen Entscheidung der andern Fakultät schon eine definitive beschwören zu können, sondern weil ich — dessen Kärrnerarbeit ja langsam noch weiterläuft — manches zu meinen 1914 publizierten „Dokumenten" gefunden habe und das Thema wenigstens im Quellenmaterial hier erschöpft wissen möchte.

* * *

1823. Nach der ersten Kunde von Schuberts Erkrankung (28. Februar, Brief an Mosel) wäre das Gedicht „Mein Gebet" vom 8. Mai zu beachten, wo er verzweifelt klagt:

„... Großer Vater! reich dem Sohne
Tiefer Schmerzen nun zum Lohne
Endlich als Erlösungsmahl
Deiner Liebe ew'gen Strahl.

Sieh, vernichtet liegt im Staube,
Unerhörtem Gram zum Raube,
Meines Lebens Martergang,
Nahend ew'gem Untergang ..."

Schuberts „Gebet" klingt lebensmüde aus.

Ein zweiter ausgesprochener Beleg für seine beginnende Kranheit ist in einem bisher unbekannten Briefe Leopold Kupelwiesers an Franz von Schober zu finden, wie andere neue Quellen aus der nachgelassenen Korrespondenz dieses Schriftstellers stammend, die ich 1914 erworben habe: „Bei [Matthäus von] Collin hörte ich gestern, daß Schubert krank sei, Bradesky [?] soll die Nachricht gebracht haben" (Baden bei Wien, 26. Juli).

Der am 14. August (Brief an Schober) erwähnte Schäffer ist von Richard Heuberger schon als der praktische Arzt Dr. August von Schaeffer erkannt worden. Er lebte von 1790 (nicht 1816) bis 1863 in Wien. Grillparzer erwähnt ihn in seinen Tagebüchern (20. Dezember 1831) und schrieb „In das Stammbuch der Tochter" dieses „Schulfreundes" später ein hübsches Gedicht (7. Februar 1841). Schaeffer behandelte u. a. wiederholt die Brüder des Schubertianers Josef von Spaun, wie dieser in seinen Erinnerungen berichtet. Er war ein Vorfahre des Wiener Landschaftsmalers August von Schaeffer. Näheres ist bisher nicht über ihn bekannt.

Er verkehrte um 1823 bei den „Kanevas-Abenden" der Schubertfreunde im Gasthof „Zur ungarischen Krone" auf der Seilerstätte, ebenso wie Dr. J. Bernhardt (Bernhard oder Bernard), der zweite Internist, der sich damals um Schuberts Gesundung bemühte. (Vgl. Brief Schwinds vom 9. November.) Bernhardt war der Schwiegervater des Dichters Matthäus von Collin, nach Josef von Spauns Erinnerungen ein „angesehener Arzt" und dürfte mit dem 1844

in Konstantinopel verstorbenen Reformator der türkischen Medizinschule identisch sein, den Wurzbach (Biogr. Lex. Öst., I. 323) ohne Vornamen erwähnt. Schubert hat ihm 1825 seine „Sechs großen Märsche und Trios" (op. 40) freundschaftlich gewidmet. Er ist nicht zu verwechseln mit dem Schriftsteller Josef Karl Bernard (1780—1850), dem Verfasser von Kreutzers „Libussa" und Spohrs „Faust", dessen Gedicht „Vergebliche Liebe" Schubert am 6. April 1815 schon komponiert hatte. Obzwar auch unser Dr. Bernhardt oder sein melancholisch veranlagter Sohn, ein Kammerprokurators-Adjunkt, gelegentlich gedichtet hat.

Zwischen den Nachrichten Schwinds und Johanna Lutzens (18. November) über die Besserung im Befinden Schuberts wäre noch eine Briefstelle Anton v. Doblhoffs an Schober einzufügen: „Endlich scheint Schubert ernstlich seiner Genesung entgegen zu schreiten" (Wien, 12. November).

Der Brief Schwinds an Schober vom 24. Dezember (nicht vom 26., wie ich nach Autopsie erst 1914 festgestellt habe) enthält noch eine von Schweisheimer nicht zitierte Stelle, wo nach der Perrücke wieder einer der beiden Ärzte, wohl Bernhardt, erwähnt wird: „Der verzwickte Doktor geht auch viel mit ihm", nämlich Schubert. „Jetzt denkt er (Doktor) auf eine musikalische Akademie oder öffentliche Schubertiad." Diese Aufmunterung konnten die Freunde aber dem Meister erst 1828, im Todesjahr, verschaffen. In der Sylvesternacht 1823 kam Schubert mit Dr. Bernhardt zum Maler Ludwig Mohn; sie meldeten sich durch Steinwürfe an die Fensterscheiben und Schwind trank damals Bruderschaft mit dem befreundeten Arzte oder dessen Sohne, der hier immer auch gemeint sein könnte (Brief an Schober, 2. Jänner 1824).

1824. Vor Schwinds nächstem Bericht über Schuberts Befinden (2. Februar) ist noch eine Nachricht Doblhoffs an Schober anzuführen, vom 7. Jänner: „Schubert ist fast ganz gesund und fast in beständigem Umgange mit Bernhard und Leidesdorf", dem Komponisten und Musikalienverleger. Auch Franz von Bruchmann berichtet am 22. Jänner an Johann Senn: „Schubert ist ziemlich gesund".

Daß er trotz der darauf folgenden „neuen Behandlung" noch nicht geheilt war, bezeugt wieder Doblhoff, der am 2. April (also vor Schwind, der am 14. von den Schmerzen im linken Arm schreibt) an Schober berichtet: „Schubert klagt noch über Knochenschmerzen". Übrigens sei Bernard selbst „von einer ziemlich bedeutenden Krankheit fast gänzlich wieder hergestellt" und komme mit Schubert und anderen Freunden täglich im Café Wasserburger (auch auf der Seilerstätte) zusammen, nachdem sich die stark alkoholisierte, mehrfach erwähnte „Lesegesellschaft" aufgelöst hatte.

Schuberts melancholische Klage an Leopold Kupelwieser (31. März) über den Rückfall seiner Gesundheit, wird in einem Brief an dessen Braut bedauernd erwähnt (8./12. Mai).

Von der endlich gefestigten Gesundheit berichtet — zwischen dem ersten und zweiten Schreiben der Eltern nach Zseliz (Ende Juni und 14. August) — ein Brief Schuberts an den Bruder Ferdinand, der am 3. Juli angefragt hatte, ob er schon „ganz gesund" sei, ddo. 16./18. Juli: „Daß Du Dich recht wohl befindest, freut mich umsomehr, da ich hoffe, daß ich selbes Wohlbefinden mit dem meinigen kommenden Winter kräftiglichst genießen werde". Die Glückwünsche der Eltern und des Bruders Ignaz vom 14. August beziehen sich übrigens nicht auf einen Brief vom 25. Juli aus Steyr — das Zitat Schweisheimers ist aus 1825 —, sondern auf ein zweites verlorenes Schreiben an den Vater von Ende Juli aus Zseliz.

Johanna Lutz hat ihre gute Nachricht über Schuberts Erholung in Ungarn (15. November an Kupelwieser) von Schwind, der am 8. November an Schober schrieb: „Schubert ist hier, gesund und himmlisch leichtsinnig, neu verjüngt durch Wonne und Schmerzen und heiteres Leben". Diesmal war es aber Herzensweh (Karoline Esterhazy?), worauf Schwind anspielt.

1825. An Schwinds und Ottenwalts Bericht über Schuberts in diesem Jahre andauernde Gesundheit wäre sein zitiertes Selbstzeugnis an die Eltern zu fügen (25. Juli).

Für die Jahre 1826 und 27 ist kein Nachtrag zu Schuberts Krankengeschichte zu erbringen. Für das Sterbejahr 1828 sind aber einige Ergänzungen möglich.

Hofarzt Dr. Ernst Rinna von Sarenbach, der Schubert am 1. September 1828 veranlaßte, von den Tuchlauben zu seinem Bruder Ferdinand auf die Neue Wieden zu übersiedeln, und ihn in der ersten Novemberhälfte behandelte, war der Sohn eines aus Tirol nach Wien eingewanderten Verwaltungsbeamten und Amateurdichters. Er war nach 1791 (in Görz?) geboren, studierte in Wien Medizin und wurde praktischer Arzt. Ein vierbändiges Werk Rinnas: „Repertorium der vorzüglichsten Curorten, Heilmittel, Operationsmethoden usw., welche während der letzten vier Jahrzehende angewendet und empfohlen worden sind", ist 1833—36 in Günz erschienen; der dritte und vierte Band auch gesondert als „Klinisches Jahrbuch des laufenden Jahrhunderts ꝛc.". Rinna starb schon 1837 und hinterließ zwei Söhne, die — wie er selbst — noch vor seinem Vater aus dem Leben schieden. (Wurzbach, a. a. O., XXVI. 165 f.) Über nähere Beziehungen Rinnas zu Schubert ist nichts bekannt.

Prof. Dr. Johann Baptist Wisgrill, der am 16. November — nach Rinnas eigener Erkrankung — mit dem noch näher zu kennzeichnenden Dr. Vering ein Konsilium bei Schubert abhielt, war sein Studiengenosse aus dem Wiener Stadtkonvikt. Offenbar gleichaltrig mit Schubert, wurde er Arzt und später Professor der medizinischen Vorbereitungswissenschaften in Wien. (Vgl. sein lithographiertes Porträt von Kriehuber 1834 im Bilderbande meines Schubert-Werkes, S. 220.) Er gab nach Wurzbach (LVII. 134 f.) ein „Handbuch der Vorbereitungslehre für das Studium der Chirurgie, enthaltend: Naturlehre, medicin. Chemie, Mineralien, Pflanzen und Thierkunde" heraus (zwei Bände, Wien 1832—34), dann „Elemente der Physik für Studierende der Chirurgie" (1841) und „Elemente der allgemeinen und pharmazeutischen Chemie" (1845), war auch Mitredakteur der „Jahrbücher der Medizin des österreichischen Kaiserstaates" von 1838 an. Wisgrill ist 1851 in Wien verstorben. Über einen näheren Verkehr Schuberts mit diesem Jugendgenossen wissen wir nichts.

Der interessanteste von den letzten Ärzten des wieder erkrankten Komponisten ist für unsere Frage entschieden Dr. Josef von Vering, der offenbar von Rinna als Substitut empfohlen wurde, denn die beiden Ärzte waren von Kindheit an befreundet. Das bezeugt sein Neffe, Dr. Gerhard von Breuning, in einem Nachruf: „Weiland Joseph Ritter von Vering" (St. Pölten 1862, 14 S. 8°). Er war Sohn und Enkel eines Arztes. Der Großvater soll Landchirurg zu Oesede im Osnabrückschen gewesen sein. Der Vater, Gerhard Ritter von Vering (1755—1823) war Stabsfeldarzt. Er hatte in Münster studiert, bestand mit siebzehn Jahren die Prüfung als Geburtshelfer, kam 1775 nach Wien und wurde Praktikant im Militärspital zu Gumpendorf; nach Beendigung seiner Studien Militär-Unterarzt, 1778 Bataillonschirurg, bald auch Regimentsarzt. 1785—88 war er auf einer Studienreise in Deutschland. Kurz darauf wurde er zum dirigierenden Stabsarzt in Niederösterreich ernannt und wirkte lange Jahre verdienstvoll in dieser Stellung. Eine Monographie „Ueber die eindringenden Brustwunden" (Wien 1801) und eine pathologische Knochensammlung im Wiener Josefinum, der medizinisch-chirurgischen Militärakademie, zeugen noch von seinem Wirken. (Wurzbach L. 125 ff.)

Gerhards Sohn, Josef von Vering, wurde am 6. August 1793 in Wien geboren und befaßte sich als Mediziner besonders mit Seelenstörungen, Ohrenheilkunde und spezieller Pathologie. Seine ersten Schriften handeln aber „Ueber die Heilart der Lustseuche durch Quecksilber-Einreibungen" (Wien, 1821) und „Syphilido-Therapie" (1826), letztere dem Freunde Rinna achtungsvoll gewidmet. War es Zufall, daß Vering Rinna ablöste, oder übergab dieser Schubert dem befreundeten Spezialisten aus Notwendigkeit? Daß Rinna erkrankt war, wird von H. v. Kreißle (Schubert-Biographie 1865, S. 451) berichtet, dessen Handexemplar hier mehrfach korrigiert ist. (So nannte er Vering einen Stabsarzt, was auch Schweisheimer übernommen hat, und verwechselte ihn also mit dem Vater, der das Ohrenleiden seines Landsmannes Beethoven zuerst behandelt hatte.) Vering d. j. schrieb später noch mehrere, z. T. auch französisch erschienene Werke, die Wurzbach anführt: „Heilung der Scrophelkrankheit" (1829), „Ueber die russischen Schwitzbäder, deren Gebrauch und Heilkräfte" (1830 und 36), „Heilart

der Gicht" (1832), „Eigentümliche Heilkraft verschiedener Mineralwässer, aus ärztlichen Erfahrungen dargestellt" (1833 und 36), „Aphorismen über Ohrenkrankheiten, bei Gelegenheit der Versammlung der Naturforscher zu Stuttgart i. J. 1834", endlich „Der Arzt und Bildner der Jugend" (1843). Er starb am 24. März 1862 in Wien. Sein Bildnis von Theodor Petter ist noch im Besitz der Familie Breuning. (Schuberts „Leben in Bildern", S. 488.) Josef Verings ältere Schwester Julie (geb. 1791), die seit 1808 mit Steffen von Breuning verheiratet war, studierte Musik bei Johann Schenk, dem Komponisten des „Dorfbarbiers", war eine gute Pianistin, komponierte selbst gelegentlich und erfreute sich Beethovens Schätzung, der ihr das Violinkonzert op. 61 gewidmet hat. Auf dem Brodmann-Flügel, den Julie als Heiratsgut mitbekommen hatte, spielte Beethoven manchmal vierhändig mit ihr. Sie starb schon nach einjähriger Ehe. Daß Beethoven 1800 von Wegeler an Gerhard Vering nach Wien empfohlen worden war, der dann sein Ohrenarzt wurde, und daß auch Josef von Vering mit ihm in Fühlung stand, ist bekannt. Juliens Grab auf dem Währinger Friedhof, wo desgleichen die Ruhestätte der (männlichen) Familie Vering war, gab den Anlaß, daß Beethoven und, da er in seiner Nähe liegen wollte, auch Schubert dort bestattet wurden. (Vgl. Gerhard v. Breunnigs „Aus dem Schwarzspanierhause", 1874 und 1907.)

* * *

Fräulein Marie Schubert in Wien verwahrt u. a. noch zwei Abrechnungen Ferdinands für den Vater Schubert aus der Zeit der Krankheit Franzens im Quartier des Bruders. Das eine Blatt, „Franzens Rechnung" überschrieben und „Wien am 6. Dezember 1828" datiert, enthält folgende für unseren Zusammenhang belangreiche Angaben:

12. 9 b. 828.	Arznei	1 fl.	5 kr.
	2 Limonien		14 „
	1 Lot Holländer-Tee		24 „
13.	Arzenei	1 „	15 „
	1 Limonie		7 „
	Die Aderlaß	2 „	— „
14.	Limonie und Haarlinsen		19 „
15.	Arzenei	2 „	5 „
	Salbe und Visikaturpflaster		24 „
16.	dem Rasierer		30 „
	Arzenei	1 „	33 „
	1/2 Pfd. Zucker		36 „
	Arzenei		58 „
	Senfmehl		12 „
17.	Arzenei		57 „
	1 Limonie		7 „
	den 16. f. den Wagen d. Herrn v. Gagstatter	2 „	— „
18.	Wein 15 kr., Tee 9 kr., Limonie 7 kr. .		31 „
	Salbe u. Fleisch	1 „	8 „
	Durch 3 Tage jedes Ml. 1 S. Wein .		36 „
	Pulver		18 „
19.	Arzenei		40 „
	Am 18. dem Kichendiener	1 „	— „
19.	Eine Gattie.	2 „	— „
20.	H. Dr. Wisgrill fürs Konzilium. . .	5 „	— „
	Dem Totenbeschauer	1 „	40 „

21. 9 b. 828.	Dem Krankenwärter	8 fl. 20 kr.
	Der Krankenwärterin	10 „ 30 „
	Quartiergeld pro November	12 „ 30 „
	Heizung	5 „ — „
	Wäsche	5 „ — „
21.	Dem Krankenwärter durch 3 Tage Kost und Wein	2 „ 30 „
	Der Wärterin durch 6 Tage die Kost und Wein	3 „ — „
	. . . . .	
	Für den Wagen, um den Krankenwärter zu holen (H. v. Ponfikl)	5 „ — „

Hier sind immerhin einige noch von Schweisheimer vermißte Hinweise auf Medikamente geboten. Ob man aus der hier angedeuteten Behandlung die Diagnose: Typhus abdominalis erhärten kann, was der im Partezettel angegebenen Todesursache: Nervenfieber entspräche, müßte von medizinischer Seite festgestellt werden. Jedenfalls ist aus dieser Rechnung ersichtlich, daß Wisgrill (und Vering?) die Arznei Rinnas am 16. November geändert und zu der Krankenwärterin noch einen Wärter bestellt hatte.

Die andere Abrechnung Ferdinands „Für meinen Herrn Vater Franz Schubert" vom Juni 1829, offenbar für Zwecke der Verlassenschafts-Handlung bestimmt, enthält nur einen hieher gehörigen Posten: „21. Jänner 1829. Dr. v. Rinna 25 fl. 20". Wisgrill scheint keine Bezahlung genommen zu haben, und Vering wird in beiden Dokumenten nicht genannt.

* * *

An dieser Stelle möchte ich daran erinnern, daß die Scheu, von venerischen Krankheiten zu sprechen, vor hundert Jahren noch viel größer war als etwa in unserer Vorkriegszeit. Wenn wir in allen brieflichen Zeugnissen aus Schuberts Leben und in den zum Druck bestimmten oder sonst erhalten gebliebenen Erinnerungen seiner engeren Freunde an ihn keine Bezeichnung jener doch schweren und langwierigen Krankheit von 1823/24 finden, so ist das deshalb eigentlich als Beweis für die These anzuführen, daß Schubert solcher Art erkrankt war. Dafür spricht auch die Überlieferung, die mir von den männlichen Nachkommen seiner Freunde, wiederholt und unabhängig voneinander, zuteil geworden ist, darunter die Angabe Lues von dem noch lebenden Sohne eines Schubert eng befreundet gewesenen Künstlers. Im Wiener Allgemeinen Krankenhaus, wo Schubert 1823 gelegen haben soll, gab es damals angeblich nur eine Sonderabteilung[1] für Geisteskranke (den „Narrenturm"), und da die Krankheitsakten aus jener Zeit dort überhaupt nicht erhalten sind, war auch an dieser Stelle nichts Näheres über die Wahrheit zu erfahren.

Schweisheimer erwähnt die Stelle in Wilhelm von Chézys „Erinnerungen aus meinem Leben" (Schaffhausen 1863, II. 292), wo die Krankheit Schuberts am klarsten angedeutet ist. Chézy, Dichter und Journalist (1806—65), hat Schubert aber nicht erst 1826 kennen gelernt, sondern ist mit seiner Mutter Helmina, die damals den Text zur „Rosamunde" schrieb, schon 1823 nach Wien und wohl auch bereits mit Schubert in Berührung gekommen. Er kann also gut aus eigener Kenntnis oder aus der Überlieferung seiner Mutter von Schuberts Krankheit Wahres berichtet haben. Ähnliche Andeutungen finden wir in noch ungedruckten Briefen eines kunstbegabten Jugendfreundes Schuberts, des späteren Statthaltereirates Josef Kenner (1794—1868), der am 10. Mai 1858 Ferdinand Luib als Beitrag zu einer nicht vollendeten Schubert-

[1] Vgl. dagegen Max Neuburger, „Das alte medizinische Wien in zeitgenössischen Schilderungen" (Wien 1921, S. 65), wo von einer eigenen venerischen Abteilung schon i. J. 1734 berichtet wird.

Biographie u. a. schrieb: „Mit dem Jahre 1816 endeten diese unsere näheren Berührungen. Schuberts Genius zog nachhin unter anderen Freunden das Herz eines verführerisch liebenswürdigen, mit den edelsten Anlagen ausgestatteten genialen jungen Mannes an sich, dessen ausserordentliche Begabung einer sittlichen Grundlage, einer strengeren Schule so sehr wert gewesen wäre, als derselben leider Gottes dringlichst bedurft hätte. Aber eine solche Mühe als des Genies unwürdig scheuend, solche Fesseln als Vorurteile und Hemmschuh keck verwerfend, gleichwohl aber mit Sophismen blendend und einschmeichelnd überredend, gewann diese gleißende Individualität, wie man mir später erzählte, über Schuberts biedere Empfänglichkeit einen nachhaltig unheilvollen Einfluß. Ward dieser nicht in seinen Produktionen, so wurde er so mehr in seinem Leben bemerkbar. Wer Schubert kannte, weiß, wie er aus zwei einander fremden Naturen zusammengesetzt war, wie gewaltig ohnehin die Genuß-Sucht seine Psyche zu ihrem Schlammpfuhle niederzog, und wie hoch er die Aussprüche geachteter Freunde anschlug, und wird sohin seine Hingebung an den falschen Propheten, der der Sinnlichkeit das beschönigende Wort so schmeichelnd führte; umso begreiflicher finden. Wurden doch gestählte Charaktere von der dämonischen Lockung des Umganges jenes scheinwarmen, innen aber blos eitlen Wesens zum Götzendienste verführt auf kürzere oder längere Frist. — Diese Andeutung schien mir für das Verständnis des Biographen unerläßlich, denn sie betrifft eine Lebensepisode Schuberts, welche nur zu wahrscheinlich seinen verfrühten Hintritt veranlaßte, gewiß aber beschleunigte." In einem folgenden Briefe (vom 22. Mai 1858) gab Kenner dann den Namen des „Verführers Schuberts" an: es war Franz von Schober, der weltläufige Bohemien — Jurist, Dichter, Zeichner, Schauspieler, Erzieher, Diplomat — eine blendende Persönlichkeit, die den Schubertkreis beherrschte, wie später andere Zirkel und Salons in Ungarn und Deutschland; eine Figur „à la Wilhelm Meister, die Eduard v. Bauernfeld zuerst durchschaute (vgl. dessen Parodie „Die Verwiesenen" von Sylvester 1825), der viel später auch Schwind abhold wurde, die aber noch Liszt und viele bedeutende Männer und Frauen fasziniert hat. Kenner war mit ihm vom Konvikt in Kremsmünster her bekannt, wo um 1810 schon die spätere Wiener Schubert Gemeinde, ohne Schubert zu kennen, sich zusammengefunden hatte. Durch zahlreiche Fäden blieb Kenner, als er 1816 Wien verließ, mit diesem Kreise in Verbindung, und sein Wort über Schober, den er noch weiter charakterisiert, und über seinen verderblichen Einfluß muß also beachtet werden: „Kräftige, gesunde Naturen, richtige Denker durchschauten früher oder später seine Blendungen, wie Oehlinger [ein anderer Kremsmünsterer Jüngling], Moritz von Schwind, über andere gewann er nachhaltigeren Einfluß, und darunter gehörte Schuberts zutrauliches Gemüt, obwohl ich gewiß zu sein glaube, daß auch Schubert jene Abgötterei später abschüttelte". Ob mit der wiederholt erwähnten „Episode" in Schuberts Leben seine Krankheit gemeint ist, muß dahingestellt bleiben. Jedenfalls scheint die Aussage hier bedeutungsvoll, daß die Lebensepisode wahrscheinlich seinen frühen Tod veranlaßt, sicher aber beschleunigt hat.

Damit ist natürlich nicht auf die stark überschätzte Trinksucht Schuberts angespielt, denn Schober war gewiß kein Säufer. Die Rolle des Alkohols in Schuberts Leben scheint mir wie Schweisheimer auch Oswald Feis zu überschätzen, in seinen „Studien über die Genealogie und Psychologie der Musiker" („Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens", LXXI, Wiesbaden 1910), die freilich — nach Spitzka — auch das Gehirngewicht Fr. Schuberts (1420 g) zu nennen wissen, aber leider nur das des unbedeutenden Dresdener Violinisten („Alter 70 Jahre"), der nicht gut als „Komponist" ohne nähere Unterscheidung genannt hätte werden dürfen, neben unserem mehrfach erwähnten Meister. Die 1863 und 88 bei den Ausgrabungen vorgenommenen Messungen Toldts und anderer Mediziner sind übrigens im Bilderbande meines Schubertwerkes (Anhang, S. 8 ff.) zusammengestellt.

Wo ist die Wahrheit? Jedenfalls suche man sie nicht in der schönen Literatur über Schubert. Wenn R. H. Bartsch in der Novelle „Und die Seele? —" („Unerfüllte Geschichten", Leipzig 1917, S. 148) Schubert mit anderen „Sturmgeistern" unter den „Unglücksgefährten" seines Helden

anführt, an der Krankheit leidend, „welche die häßliche heißt", so geschieht das unter dem Schein der Geschichtlichkeit, der auch dem Roman „Schwammerl" anhaftet und das Lebensvorbild des Genies bis zum „Dreimäderlhaus" verwässert hat. Vorläufig ist dieses Thema nur für ein Fachblatt geeignet, und für einen Novellenband ist die Hypothese von Schuberts morbus vulgivagus noch zu spröde. Wenn sie einmal erwiesen ist, wird sie ihn uns aber gewiß nicht schlechter machen. Sie wird uns heilig sein wie Beethovens Taubheit, und das Paradigma des ringenden, leidenden Genius bleibt für die misera plebs hoch in den Wolken. Auch der kranke Schubert ist, bei aller Liebenswürdigkeit seines äußeren Menschen, kein „Unglücksgefährte" der von Frau Venus geplagten Mittelmäßigkeit, vielmehr ein tröstendes Sternbild für alle Beladenen. Ecce homo!

Analytische Studie über Max Regers „Romantische Suite"

Von

Egon Wellesz, Wien

Max Reger hat in der verhältnismäßig kurzen Spanne seines Lebens ein so erstaunlich großes Oeuvre hinterlassen, daß nur Wenige sich einer genauen Kennerschaft werden rühmen können. Dem großen Publikum ist, trotz der Vorliebe für das eine oder andere Werk, die Gesamterscheinung fremd. Es hat noch nicht genügend Distanz zu ihm, und ist durch die wenigen, meist ungenügend vorbereiteten Aufführungen seiner Werke eher verwirrt als gefördert.

Vornehmlich trifft dies bei den orchestralen Werken zu, die infolge der eigenartigen Instrumentation dem Hörer große Schwierigkeiten bereiten. Reger hat nicht das Bestreben, einer einzigen Stimme erhöhte Bedeutung durch eine entsprechende Orchestrierung zu geben. Von der Orgel herkommend, liebt er es, auf das Orchester die jenem Instrument entsprechende, reale kontrapunktische Führung der Stimmen zu übertragen, ohne auf die spezifischen Sondereigenheiten der einzelnen Orchesterinstrumente einzugehen. Er behandelt z. B. die Holzbläser so, als wenn er mit Orgelpfeifen zu tun hätte und nicht mit Instrumenten, auf denen der Ton erst durch eine individuelle Atemgebung erzeugt werden müßte. Die größte Schwierigkeit, dem Gang der Entwicklung in seinen orchestralen Werken folgen zu können, liegt aber darin, daß er oft an den wichtigsten Stellen, dort, wo ein Instrument führend hervortreten soll, ein zweites von der gleichen Gattung mit einer Nebenstimme in die Nähe des ersten bringt, so daß man nur bei genauer Kenntnis des Werkes den Verlauf der führenden Stimme beobachten kann, dem Dirigenten es aber, trotz feinster Abschattierung nicht möglich ist, das Stimmengewebe so klar zu stellen, daß der Hörer auch beim ersten Male dem melodischen Verlaufe folgen kann. Dadurch entstehen vielfach die falschen Urteile über Reger, denen entgegenzuarbeiten nur durch ein eingehendes Studium der Werke, gute Aufführungen und eine aufklärende Tätigkeit über die formalen Gestaltungen seiner Werke möglich ist; leider versagt aber gerade in letzterer Beziehung das Meiste, was über Reger gedruckt vorliegt. Es sind Analysen im landläufigen Sinne, bei denen im entscheidenden Moment, dort, wo der

Kommentator den Faden verliert, poetische Wendungen aus dem Requisit einer pseudo-romantischen Phraseologie hervorgeholt werden.

Es sei hier an einem Werke, das in Regers Schaffen eine ganz besondere Stellung einnimmt, beispielsweise erläutert, wie ich mir im Prinzip eine derartige analytische Behandlung vorstelle, die rein auf das Klarlegen der formalen Struktur für den musikalisch gebildeten Hörer Wert legen will, ohne auf das Harmonische und Kontrapunktische näher einzugehen. Dies war auch der ursprüngliche Zweck eines Vortrags, dem diese Studie zugrunde liegt, gehalten im „Verein für musikalische Privataufführungen" (Leitung Arnold Schönberg) in Wien, anläßlich einer Vorführung dieser Suite in einer Bearbeitung für Kammerorchester, bestehend aus Flöte, Klarinette, Klavier zu vier Händen, Harmonium und Streichquintett.

Max Regers „Romantische Suite" für Orchester op. 125 besteht aus drei Sätzen, Notturno, Scherzo und Finale, denen Verse von Eichendorff den poetischen Untergrund geben; diese haben auf den poetischen Charakter des Werkes bestimmend gewirkt. Die Bezeichnung Suite hat hier aber nicht, wie sonst bei Reger (z. B. op. 93, op. 123) formale Bedeutung, will also nicht aussagen, daß die einzelnen Sätze im Charakter der alten Suiten erfunden sind, sondern steht hier im ursprünglichen Sinne des Wortes für Folge (von Stücken); den einzigen Anklang an alte Vorbilder bietet die Gesamtanlage der Sätze, die sich auf das Schema Grave–Allegro–Grave zurückführen läßt. Vielleicht soll allerdings mit dem Worte Suite ein gewisser Gegensatz zur Sinfonie hergestellt werden, und damit wäre der Schlüssel zum Gestaltungsprinzip dieses Werkes gegeben.

Bei allen Sätzen, sogar beim scherzoartigen zweiten, versagen die herkömmlichen Begriffe, die von der Sonatenform gewonnen werden. Das Werk ist asymmetrisch und läßt einen Ausspruch, der Reger zugeschrieben wird, gut verstehen: er schreibe musikalische Prosa. In allen Sätzen ist ein stetes Weiterentwickeln der Gedanken zu erkennen ohne Rückkehr, ohne Wiederholung, die bei einem zwei- oder dreiteiligen Aufbau unvermeidlich wäre. Ein solches Arbeiten erfordert aber anstelle der äußeren, eine innere Geschlossenheit, und diese findet sich im höchsten Maße. Man kann verfolgen, wie jeder wichtige Intervallschritt, der in einer Stimme auftaucht, seine Konsequenzen hat, bestimmend auf die melodische Führung wirkt.

Es ist natürlich, daß der poetische Inhalt, der den Gedichten zugrunde liegt, gewissermaßen auf die Bildung der Formen der einzelnen Sätze eingewirkt hat. Wie bei jeder bedeutenden Kunstschöpfung ist aber auch hier das richtige Ebenmaß zwischen Form und Inhalt gefunden. Der poetische Inhalt wirkt nicht als Hilfsmittel für eine episodenhafte Aneinanderreihung des Musikalischen, sondern hat mit dem Formalen einen Ausgleich gefunden, wie etwa auch in den sinfonischen Dichtungen von Richard Strauß, in denen allerdings das Hilfsmittel des sinfonischen Aufbaues äußerlicher gehandhabt ist, als hier bei Reger.

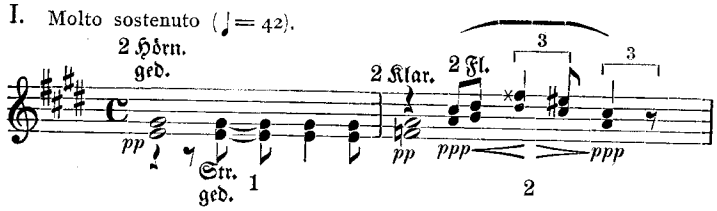
Dem ersten Satz der Suite, Notturno, ist das Gedicht vorangesetzt:

Hörst du nicht die Quellen gehen
Zwischen Stein und Blumen weit
Nach den stillen Waldesseen,
Wo die Marmorbilder stehen
In der schönen Einsamkeit?

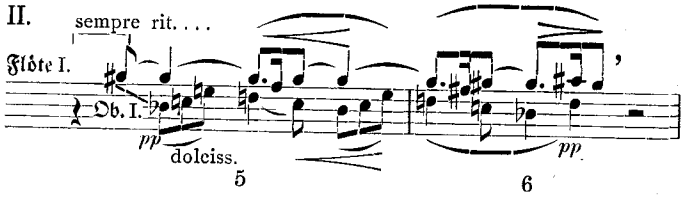
Von den Bergen sacht hernieder,
Weckend die uralten Lieder,
Steigt die wunderbare Nacht,
Und die Gründe glänzen wieder,
Wie du's oft im Traum gedacht ...

Die poetischen Vorstellungen: Nacht, Rieseln der Quellen, mondbeschienene Marmorbilder, Traum, bestimmen den Charakter der Musik. In der Instrumentation hält sich Reger an das übliche Timbre, das die Romantiker verwendeten, ohne aber dem Klang an sich selbständige Bedeutung zu geben. Bemerkenswert ist, daß im ersten Satz, wie auch in der Serenade die Streicher fast durchgehends geteilt sind. Das Orchester besteht aus drei Flöten, zwei Oboen, Englisch Horn, zwei Klarinetten, zwei Fagotten, drei Trompeten, vier Hörnern, drei Posaunen, Baßtuba, Harfe, Pauke und Streichern.

Das Notturno beginnt mit einer Terz der gedämpften Hörner, denen im zweiten Takt, um einen Halbton chromatisch verschoben, die Klarinetten antworten. Über diesem Akkord setzt, ebenfalls in Terzen, das erste Motiv in den Flöten ein, das sich über der Ganztonleiter aufbaut.



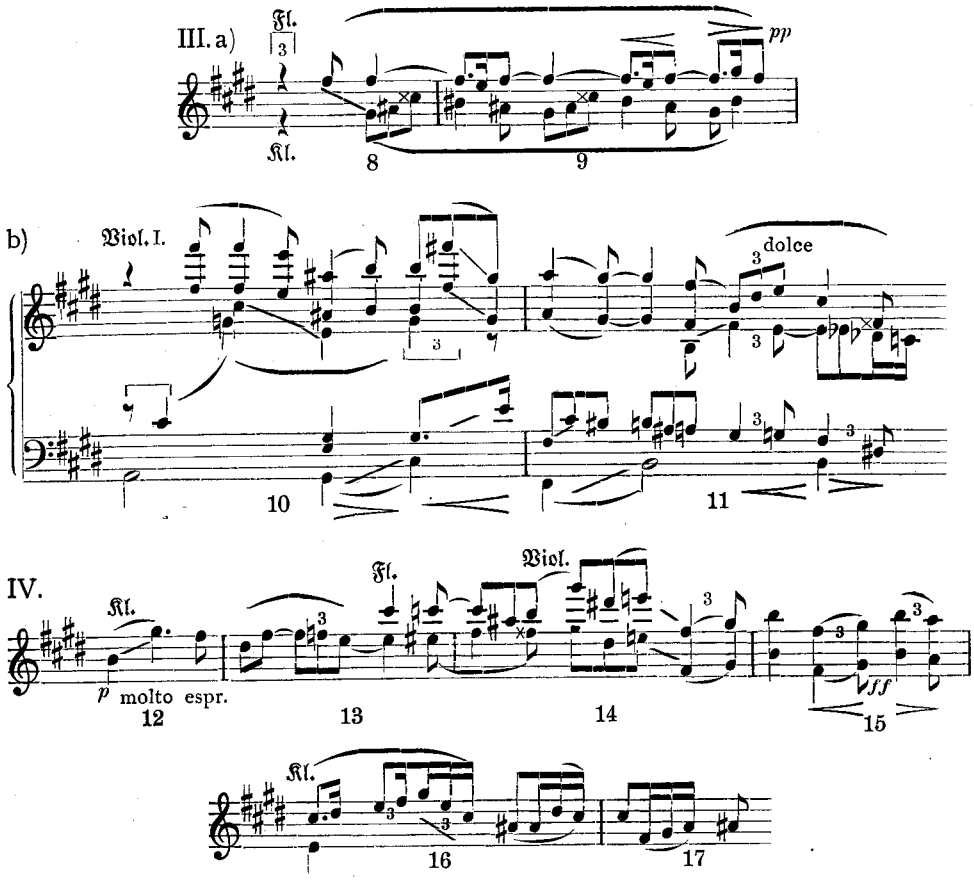
Die übermäßige Quart in den Spitzentönen cis—fisis ist bemerkenswert; sie steigert sich in der Folge zum Intervall der Sext und Septime. Die beiden Takte sind der erste Teil einer Periode, dem zwei gleich gebaute, nur auf veränderten Stufen entsprechen. Bei der Wiederholung wird das Motiv I von den geteilten, sordinierten ersten Violinen gebracht. Im fünften Takt setzen, ebenfalls über der Ganztonskala aufgebaut, zwei neue Motive ein,



die aber eng zusammengehören. Das Intervall gis—b zwischen Flöte und Oboe stellt sich als Vergrößerung des übermäßigen Quartenschrittes dar. Im ersten Motiv war auch schon der Triolenrhythmus vorbereitet, der im zweiten vorherrscht. An diese Gruppe schließt wieder, mit neuerdings veränderter Intervallfolge, das erste Motiv an: da aber Motiv II in der ersten Hälfte des sechsten Taktes erledigt ist, tritt bei der Wiederholung eine Verschiebung um einen halben Takt ein. Auch erfolgt keine Ausspinnung dieser Gruppe zu einem viertaktigen Sätzchen, sondern es folgt das zweite Motiv, bei dem das Intervallverhältnis beim Eintritt der Flöte und

der Klarinette bereits zur verminderten Septime in dem Sprung fis—gis umgestaltet ist (III a). Mit zwei weiteren Takten, die den Nachsatz zu den bisher entwickelten Gruppen in völlig veränderter Instrumentation bringen — die Führung haben nunmehr die Streicher — schließt die Einleitung mit dem elften Takt. (Die Unregelmäßigkeit derartiger Bildungen ist für Reger höchst charakteristisch.)

Mit dem zwölften Takte setzt, in der Klarinette beginnend, in der Flöte und den ersten Geigen fortgesetzt und gesteigert, und in den Klarinetten wieder schließend, ein breites Gesangsthema ein. Aus der Gegenüberstellung von Motiv III a b und diesem Thema (IV) ist ersichtlich, wie als Kernmotiv der Septimensprung abwärts fortwirkt:

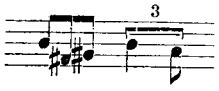


Als Gegenwirkung dazu ist ein aufsteigender Schritt zu werten, der mit dem Quartintervall beginnend (Takt 10 und 11 in den Bässen), sich zur Quint (Takt 11, Mittelstimmen) und endlich zur Sext (Takt 12) steigert.

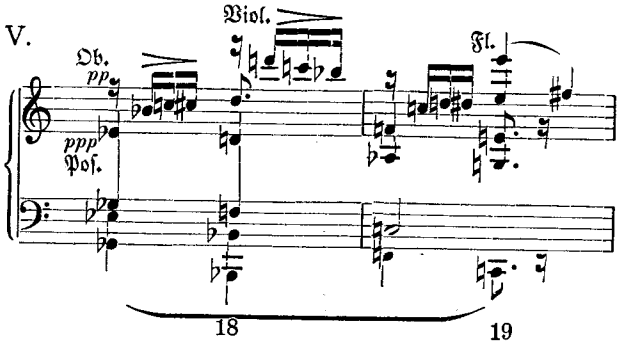
Die einmal eingeführte Triolenbewegung wird weiterhin beibehalten und geht allmählich aus einer führenden Achtelbewegung (Takt 10, 11) in eine begleitende (Takt 12 ff.) über. Motiv I und II werden im Verlauf des ganzen Satzes nicht mehr wiederholt. Sie haben ihre Funktion in der Einleitung erfüllt.

Beachtenswert ist ferner, wie in Takt 15 die melodische Bewegung, die aus der

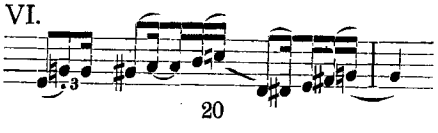
Achteltriole des vorangegangenen Taktes sich ableitet, verbreitert wird, so daß durch die Verbreiterung eines latenten



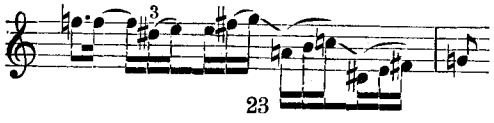
ein auskomponiertes Ritardando wird, wodurch sich der Einsatz der Klarinettenmelodie im Nachsatz um einen Viertelton verschiebt. Diesem Gesangsthema folgt ein kurzes Posaunenmotiv, das stets, wo immer es auftritt, von einem kurzen, bald auf-, bald absteigenden Skalenmotiv umspielt wird.



Es hat modulatorische Funktion und wird bei späterem Auftreten sequenzartig ausgesponnen. Den Abschluß bildet wieder der thematische Septsprung in der Flöte, der sich auch in der sogleich anschließenden neuen Kantilene der Violinen wiederfindet

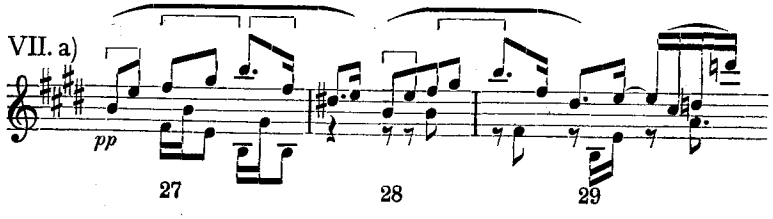


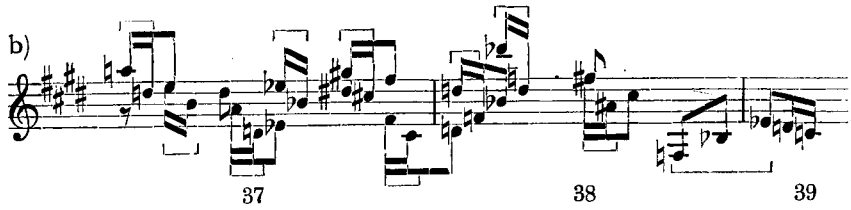
und im ersten Takt kadenzierende Bedeutung erhält:



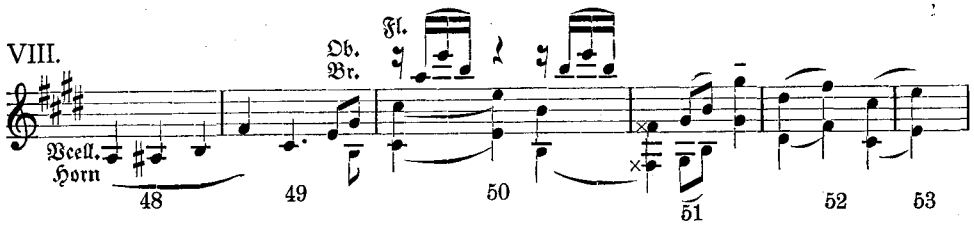
Dann folgt neuerdings, fast in der gleichen Instrumentation wie das erste Mal, das Posaunenmotiv mit seiner Umspielung von Flöte und Violinen.

Nun setzt ein neues Gesangsthema ein, bei welchem zwei nebeneinandergelegte Quarten die Hauptrolle spielen. Dieses Intervall ist auch in allen Nebenstimmen vorbereitet und wird in der Folge in motivischer Verlegung durchgeführt





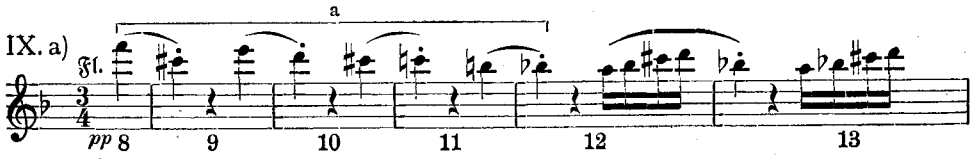
Abermals bildet das Posaunenmotiv, diesmal sequenzierend weitergeführt, den Abschluß dieser Gruppe und leitet zu der Hauptmelodie des Notturno, der einzigen breit ausgesponnenen, über, von der der erste und dritte Teil besondere Bedeutung erlangen. Die Melodie liegt im Horn und Cello und geht dann auf die Oboe und Bratsche in der Fortspinnung über, um nach einem kurzen Zwischenspiel von den Violinen übernommen zu werden. Die ersten Takte, in denen das Thema von zerlegten Akkordpassagen der geteilten Violinen umspielt wird

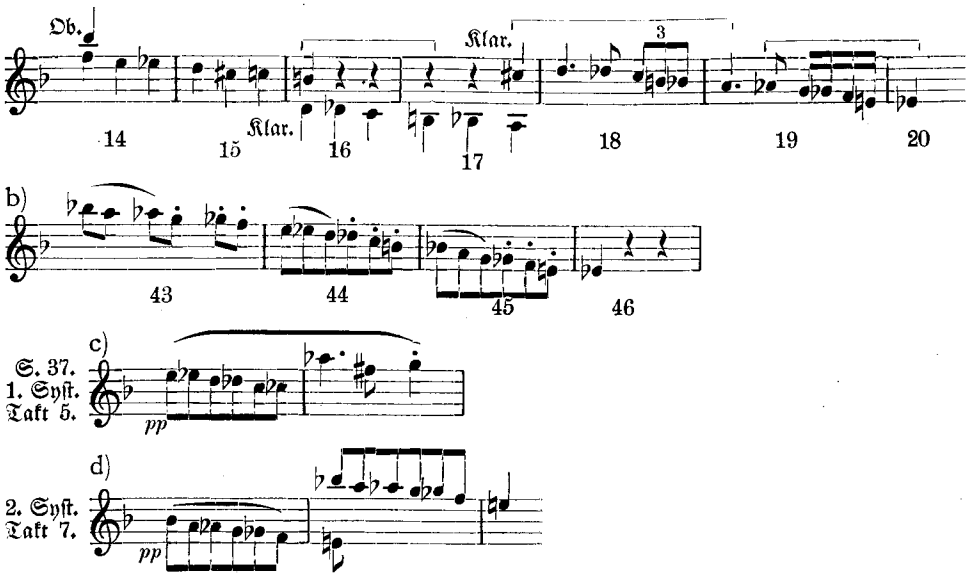


sind für die Entwicklung des motivischen Verlaufs in diesem und im letzten Satze von großer Bedeutung. Beachtenswert ist die Verkleinerung des Motivs von Takt 50 in der Flöte, die gegen die Phrasierung des Themas sich stellt, und bei der parallelen Stelle im dritten Satze der Suite eine weitere Ausspinnung erfährt.

Das Gesangsthema wird im weiteren Verlaufe soweit gesteigert, daß es den Höhepunkt des Notturno bildet; dann wird es mit einer kadenzierenden Figur — einer Variante von Takt 23 — rückgeleitet, allmählich verbreitert (Takt 66—72) und neuerdings in seinen Hauptzügen aufgenommen. Mit einer Variierung von Takt 12 schließt der Satz.

Der zweite Satz, das Scherzo, nähert sich scheinbar, aber nur scheinbar, der üblichen Form. Man ist an manchen Stellen versucht, an den Einsatz eines Trios zu denken; der weitere Verlauf der musikalischen Begebenheiten läßt dies aber nicht zu. Auch hier ist stete Entwicklung, ein fortwährendes Variieren und Fortspinnen anstelle der Wiederholung. So tritt das erste Motiv des Scherzos (a), das — von einem andern Autor gebracht — die Rolle eines Hauptthemas spielen würde, nur einmal auf; der melodische Kern dieses Motivs aber, das chromatisch absteigende Skalenfragment, wird gleich anschließend unverhüllt, dann in Form eines neuen Motivs gebracht und durchzieht den ganzen Satz



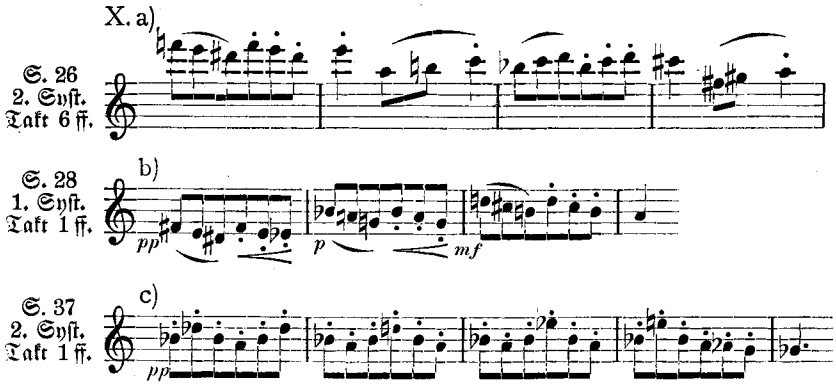


An der ersten Form des Motivs I ist auch die Konstruktion der Intervallspannung von einer verminderten Quart f—cis bis zum Halbtonschritt cis—e bemerkenswert. Sie wird durch ein Spielen mit einem Quint- und Quartsprung in den ersten Takten des Satzes vorbereitet. Verminderte und übermäßige Intervalle spielen bei der Thematik dieses Satzes eine bedeutende Rolle, wie es sich durch das chromatische Skalenfragment des ersten Hauptmotivs und seiner Varianten organisch von selbst versteht.

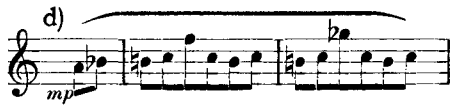
Das dem Scherzo vorgedruckte Gedicht von Eichendorff:

> Bleib bei uns! wir haben den Tanzplan im Tal
> Bedeckt mit Mondesglanze,
> Johanneswürmchen erleuchten den Saal,
> Die Heimchen spielen im Tanze.

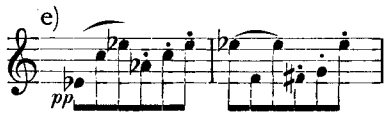
gibt auch bei diesem Satze den Rahmen für die musikalische Entwicklung ab; leichte Bewegungsmotive wechseln mit kantablen Melodien ab, die einander vielfältig folgen. Im Wesentlichen kontrastiert ein Motiv, das hier mit einigen Varianten angeführt sei:



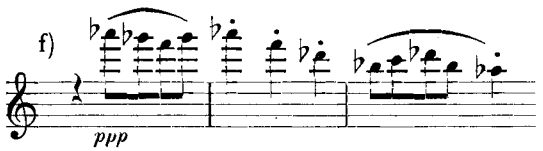
S. 41
2. Syst.
Takt 1 ff.



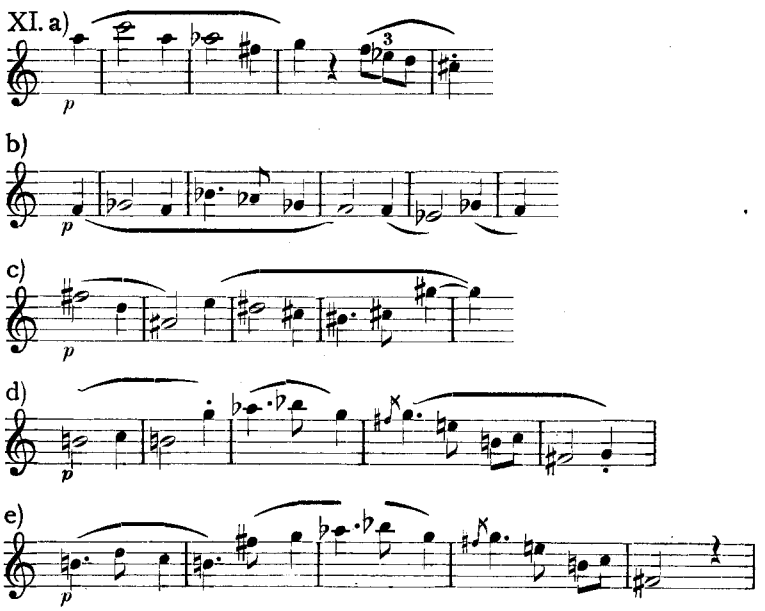
S. 44
1. Syst.
Takt 1 ff.



S. 50
1. Syst.
Takt 2 ff.



mit gesanglichen, stark chromatisch gehaltenen Momenten, die mitunter zu längeren lyrischen Episoden ausgesponnen sind:



Auch in diesem Satze ist trotz der Wiederkehr einiger lyrischer Momente eine stete Entwicklung zu konstatieren; eine mit Virtuosität gehandhabte Kunst der Variation. Bemerkenswert ist eine eigenartige Behandlung des Tremolo in den hohen Geigen, welches diesem Satz ein besonderes Kolorit gibt. So oft eine neue, wichtige Episode auftritt, wird sie durch die Verschiebung des Tremolo um einen Halbton eingeleitet.

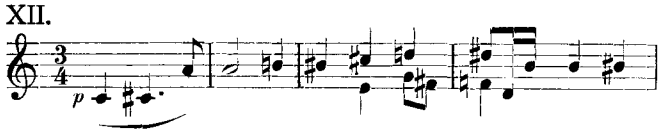
Der eigenartigste und dem primären Verständnis am schwersten zugängliche Satz ist der letzte, das Finale, für welche die Verse:

Steig nur Sonne,
Auf die Höhn!
Schauer wehn,
Und die Erde bebt vor Wonne!

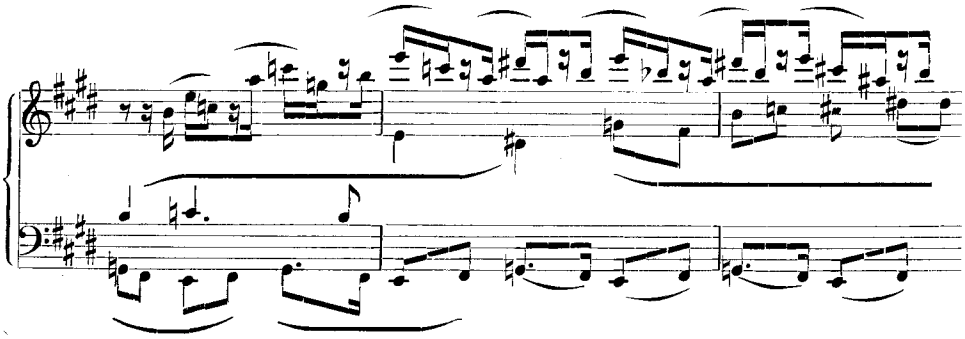
Kühn nach oben
Greift aus Nacht
Waldespracht,
Noch von Träumen kühl durchwoben ...

den poetischen Untergrund abgeben. Dieser Satz ist mit dem ersten organisch eng verbunden. Er bringt in seinen ersten Takten notengetreu den Anfang des ersten bis zum neunten Takt; überspringt dann die ganze Exposition und den Mittelteil und führt mit Takt 48 des Notturno (Beispiel VIII) die Entwicklung weiter. Sie führt aber nicht, wie im Notturno, zu einem Höhepunkt, sondern läßt das Gesangsthema leise verklingen, fügt einen modulatorischen Schluß hinzu, der in eine neuerliche, variierte und verkürzte Wiederholung des Gesangsthemas (S. 62 und 63) übergeht:

XII.

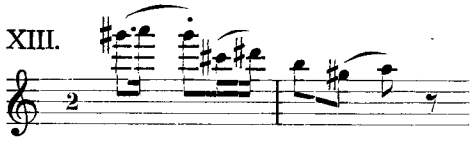


Der in dieser neuen Form des Themas ebenfalls auftretende Sextsprung, dann die chromatisierende Weiterführung sind für den weiteren Verlauf von großer Bedeutung. Dieses Thema gehört aber so sehr der Atmosphäre des ersten Satzes an, daß Reger anschließend das Motiv VII a des Notturnos bringt, und dann Motiv XII wieder aufnimmt, das in der Durchführung über einem quasi Ostinato-Baß, auch vom Flötenmotiv (Beispiel VIII, Takt 50) begleitet ist, dessen Auftreten schon einige Takte vorher sorgfältig eingeleitet ist:



Aus dem Baßmotiv entwickelt sich eine aufstrebende Figur, die auch an der Melodiebildung teil hat. Durch sie wird das Tempo immer drängender und die Figuration bewegter, bis nach einer starken dynamischen Steigerung (S. 77, più animato) eine rhythmisch scharf ausgeprägte Holzbläserepisode eintritt:

XIII.



die in eine anfangs kantablere und ruhigere Fortführung in den Streichern, kombiniert mit Motiv XII, übergeht, dann aber wieder kräftig gesteigert wird. Nach einem jähen Abreißen setzt, molto sostenuto, unter einem Tremolo der Violinen, eine romantische Episode der Hörner ein, die harmonisch mit dem Posaunenmotiv des „Notturno" verwandt ist. Ein mit Tristan-Harmonik durchsetzter Nachsatz in den Streichern schließt den Kreis dieser Episoden und bereitet den Schluß vor, in dem

Motiv wieder durchgeführt und gesteigert. Ganz analog den Schlußtakten des ersten Satzes, nur diesmal im stärksten Fortissimo, endet das Finale.

Bei dieser Analyse konnten nur die hervorstechendsten Motive und Entwicklungen berücksichtigt werden; ein genaueres Eingehen läßt sich schließlich nur an Hand der Partitur bewerkstelligen. Es kam mir aber vor allem darauf an, den architektonischen Verlauf des Werkes zu skizzieren, da er mir für die Weiterentwicklung der sinfonischen Musik sehr bedeutsam erscheint; denn immer deutlicher sehen wir in modernen Werken ein neues Variationsprinzip Eingang finden anstelle der Durchführung einzelner, melodisch fixierter Motive. Der Zuhörer muß daher, wenn er es mit einem Werke wie der „Romantischen Suite" zu tun hat, gerade davon abstrahieren, woran er gewöhnlich Halt und Richtung findet, von der Wiederholung einmal aufgestellter Gedanken. Er kann nur dem Flusse des Ganzen folgen, und findet eine Stütze in der immanenten Logik der Entwicklung, die durch alle Phasen der Variierung die Einheitlichkeit wahrt. Während bei Beethoven einige wenige Themen erfunden werden und durch das Mittel des sinfonischen Aufbaues sich entwickeln, steigern, kulminieren und enden, tritt hier dieses Gestaltungsprinzip in Erscheinung, das der musikalischen Formbildung neue Perspektiven eröffnet.

Bekkers Mahler

Von

Georg Schünemann, Berlin

Nur wenige Musiker werden nach ihrem Tode noch so heftig umstritten wie Gustav Mahler. Nicht allein rein musikalische Fragen werden bei der Beurteilung seines Gesamtwerkes aufgeworfen, auch Rasseprobleme und politische Anschauungen spielen in das Werturteil mit hinein, und von der Grundfrage des von Mahler Gewollten und Erreichten führen die Wege weit fort in die Lager der Parteien und Richtungen und in das im Vorhinein abgestellte und abgesteckte Feld der Rechts- und Linksstehenden. Wenn man das Gesamtbild der Kritik aus einer einzigen großstädtischen Konzertsaison gelten läßt, so ist der Streit um Mahler noch nicht entschieden, neigt er sich eher einem unglücklichen Ausgang zu. Aber der Kritik tritt die Forderung des Publikums gegenüber, der Ruf nach Mahleraufführungen, der besonders von den der Kunst lange ferngehaltenen breiten Kreisen ausgeht. Die Zahl der Aufführungen wächst, und mit den beliebtesten Mahlersymphonien, wie der zweiten, ersten und vierten, werden auch die andern selten gespielten symphonischen Geschwister verlangt. Es geht trotz Widerständen und vielfach vernichtender Kritik vorwärts in der Erkenntnis und Kenntnis des Mahlerschen Werkes, und wenn Betrachtung und Einführung überhaupt Anspruch auf Wirkung, auf Heranziehung Widerstrebender und Vertiefung des musikalischen Erlebens und Verstehens erheben, dann ist es an der Zeit, das Werk Mahlers in seiner Gesamtheit darzustellen, es zu erklären, liebevoll zu umfassen und aus persönlichem Empfinden die Gestaltung dieses Schaffens nachzuzeichnen, nachzubilden.

Diese Aufgabe stellt sich Paul Bekker in seinem Buch „Gustav Mahlers Sinfonien" (Schuster & Loeffler, Berlin 1921). Er übergeht das Rein-Biographische, das schon vielfach ausführlich dargestellt ist, zieht es überhaupt nur soweit in die Arbeit, als es zur Entstehung, Beurteilung und als Ausdrucks- oder Stimmungsgrund in Frage kommt. Gegenstand des Buches

ist das symphonische Werk Mahlers, doch nicht im Sinne einer Beurteilung oder Geschichtsschreibung; Bekker gibt Einführungen, Analysen, sachliche, den Begriff der Musikführerweise weit überragende Einfühlungen in das Werk, er gestaltet nach unter Beifügung von zahlreichen Notenbeispielen und läßt nicht ab, bis sich seinem eigensten Fühlen und Denken das symphonische Werden ganz erschlossen hat. So gliedert sich das Buch in eine Einleitung über den sinfonischen Stil und in die Analysen der neun Sinfonien und des „Lieds von der Erde". Alle Teile verbindet ein Grundgedanke: die innere Gesetzlichkeit dieses Schaffens, das Notwendige, Zwingende des sinfonischen Gesamtbaus, das Leben und Erlebtsein der Werke.

Die Einleitung ist zu einem Abriß der Sinfonieentwicklung geworden. Bekker stellt die Formbildung als sinfonischen Ausdruck in den Mittelpunkt der Gesamtfragen. Von Beethoven ausgehend, zeigt er die verschiedenen Versuche in der Anordnung der Innensätze, die Einführung des ersten Satzes, die Stellung des Adagios im Gesamtorganismus und schließlich die Gestaltung des Finales. Zur Lösung des Finalproblems, das in der Neunten aufgeworfen wird, ist Beethoven nach Bekker nicht gekommen. Und er untersucht nun, wie die spätere Zeit das Problem aufgegriffen hat: die Romantiker streben nach innerer Bindung der Sätze, Liszt durchbricht die geheiligte Form durch Zusammenrücken der Gegensätze in einheitlicher Gruppierung, Schubert aber stellt in der h-moll-Sinfonie „zum erstenmal das Finaleproblem erkennbar auf, die Möglichkeit der Lösung von sich aus ebenso verneinend, wie er auf das Scherzo verzichtete". Die österreichischen Sinfoniker greifen hier ein, für sie wird das Finaleproblem bedeutend, ja entscheidend. Ihre Thematik ist nicht die strenge, prägnante, den ganzen Satz aus sich gebärende Beethovens, sondern ein ständiges Werden und Entstehen, ein musikantisches Phantasieren. So verlegt Bruckner den Schwerpunkt der Sinfonie in die Mittelsätze, besonders in das Adagio, und Mahler baut alles zum Finale hinstrebend auf. „Alle Sinfonien Mahlers sind Finalsinfonien." Damit ist Bekker zum Kernpunkt seiner Anschauung vorgedrungen, von dem aus er in die eigentliche Formbetrachtung der Mahlerschen Sinfonie vordringt.

Es ist nicht gut möglich, alle Glieder dieser geschlossenen Beweiskette auch nur anzudeuten, aber der Gedanke führt tief in Wesen und Geschichte der Sinfonie. Im letzten Grunde ist jede geschlossene Sinfonie eine Finalsinfonie. Das Finale ist das Ziel, die Lösung, der das Werk entgegenstrebt. Dieses Ziel ist verschieden nach dem inhaltlich gestellten Gedankenkreis und nach Richtung und Geist des Zeitempfindens. Die rauschenden Sätze der alten italienischen Theatersinfonie haben ebenso ihre innere, auf den Schluß hinstrebende Entwicklung wie die frischen, leicht hineilenden Sätze Haydns. Aber auch da gibt es Ausnahmen (z. B. Mozarts g-moll-Sinfonie), die vom allgemeinen, zeitlich und gesellschaftlich bedingten Formtyp abweichen. Wenn man selbst zugeben wollte, daß diese Finalsätze noch nicht zur Neugestaltung der Form führen, so finden sich wieder bei Beethoven Beispiele, in denen das Finaleproblem im Sinne Bekkers gestellt wird, z. B. die Sonaten Op. 27 Nr. 1 u. 2. Hier streben die einleitenden Sätze zum Finale als dem eigentlichen Schwerpunkt hin, also in gleicher Weise wie bei Mahler. Auch bei den Romantikern lassen sich in den weniger gespielten Werken ähnliche Bestrebungen aufzeigen, wie denn überhaupt die Formulierung Bekkers in dieser bestimmten Durchführung viele Angriffsflächen bietet. Es lassen sich auch zur Charakteristik der Thematik bei Beethoven im Gegensatz zu Bruckner und Mahler Gegenbeispiele geben, die den Satz einschränken, als seien die Eroika, die Pastorale und die Neunte im Grunde nur Kommentare zu dem, was in den ersten Takten geschieht. Die Fragen berühren nicht allein die Ausdruckskraft der Themen, sondern auch der in ihnen liegenden oder aus ihnen abzuleitenden Gegensätze. Und oft sind die Gegensätze, die erst mit dem zweiten Thema beginnen, das Bestimmende, Bewegende der Sinfonie. Die Pastorale steht dem österreichischen Typ sicher näher als die Eroica oder die Neunte. Alle diese Einwände, die sich vom eigentlich Formalen noch auf die zeitgeschichtlichen Bindungen ausdehnen lassen, wollen nicht die Bedeutung des Finalsatzes für die Erkenntnis der Mahlerschen Sinfonien abschwächen, wohl aber die von Bekker entwickelten geschichtlichen Voraussetzungen einschränken. Auf Größe oder Länge des Satzes kommt

es, wie auch Bekker hervorhebt, nicht an, doch das Finale als „Mittel zu einer grandiosen Anstürmung und Steigerung des sinfonischen Baues" ist der älteren Sinfonik nicht unbekannt. Man denke nur an die Jupiter-Sinfonie oder an Spohr, der gern diesen Problemen experimentierend nachgeht. Für Mahler wird das Finale, wie für alle Sinfoniker, das Ziel, das die Gedankenentwicklung abschließt, krönt, ja auch in zentraler Fassung zusammenführt. Daß er hier weit über seine Vormänner hinausgeht, liegt nicht nur in der Erkenntnis des entscheidenden Schlußsatzes, sondern ebenso an der Fülle der vorher auszubreitenden Stimmungen und Ideen, die nicht im Sinne der älteren Sinfonien in sich einem Abschluß entgegengeführt werden. Man könnte von Expositions- und Hauptsätzen sprechen und den Unterschied zur früheren Sinfonie so fassen, daß die Strebung zum Finale nicht in Etappen, nicht in gleichwertigem Stufenaufbau, sondern in stetem Crescendo unter weitem Ausholen erfolgt.

Bekker gewinnt von seiner Einstellung aus die Erklärung und auch die Einschätzung der weitschichtigen Architektur Mahlers. Vom Finale und seiner zentralen Stellung gesehen, müssen die Einzelsätze in freier Gruppierung die vorbereitenden Schritte füllen, müssen sie Glieder einer einzigen zielstrebigen Bewegung sein. In der Ersten, Sechsten und Achten ist der gerade Aufstieg (zum Teil in zwei Gruppen) erreicht, in der Zweiten, Dritten, Fünften und Siebenten sieht Bekker eine „kreismäßig umschreibende Satzordnung". Abseits stehen Vierte und Neunte, in der die Entwicklung mehr zur Klärung ab- und ausklingt. Schon diese Art der Betrachtung zeigt, wie Bekker aus dem Werk an sich zur Einfühlung in Mahlers Wesen kommt, wie er — zunächst noch vorgreifend — das Einheitliche, das Innerlich-Gewollte, das Muß als Voraussetzung seiner Werkanschauung nimmt. Und gerade dieses Organische, das Herauswachsen aus intensiver Hingabe an den Stoff macht seine Ausführungen so überzeugend, daß man von Anfang an mit in dem Bann eines einzigen, unabänderlichen und folgerichtigen Kunstschaffens steht.

Die Folge der Wunderhornsinfonien, der Instrumentalsinfonien, der Achten und Neunten führt ihn zu den Problemen der Musiksprache Mahlers, zur Vorliebe für das Lied, das den persönlichen, menschlichen, eigensten Gefühlston Mahlers klingen läßt, und zu Mahlers Monumentalstil, der wieder das Streben zur breiten Wirkung, zur Einwirkung auf alle Menschen spiegelt. Die Verwendung der Stimme ist für Bekker kein Mittel der Erläuterung oder Steigerung. Sie ist Klanggestaltung, gibt Wärme, wächst aus dem Orchester heraus, ist „Versinnbildlichung eines Gefühlsgeschehens". Und doch kommt mit dem Wort eine Lösung des Instrumentalen, gleichsam eine feste Gedankenführung, eine Verdeutlichung, die über das Klangliche hinaus die Vorstellungs- und Phantasiekraft bindet und lenkt. Naturhaft, elementar nennt Bekker das Orchester Mahlers, dieses „kosmische Klangbild", das alle Klangmöglichkeiten in sich aufnehmen mußte, wenn es alle Lebensregungen aus sich gestalten sollte. Nicht jeder wird dieses ideal nachgezeichnete Klangerlebnis mit empfinden. Gerade die Charakteristik der Klangfarben erscheint beabsichtigt, mitunter wohl auch erzwungen, und in den späteren Werken tritt sogar die kammermusikalische Individualprägung stark hervor, aber der Gegensatz zur Beethovenschen Instrumentation, dem auch die spätere und im besonderen die Straußische hätte gegenübergestellt werden können, ist scharf und treffend gekennzeichnet. Mahlers Thematik, die aus dem Lied hervorquillt und sich phantasieartig, fast improvisierend, fabulierend gestaltet, stellt Bekker dem „Abstraktionsdrang" Beethovens gegenüber. So findet er auch hier wieder die „Hinneigung zum Naturhaften, zur Erfassung auch des Menschen als Naturwesen", findet er das Gefühlsmäßige, Urmenschliche, den neuen Lebensstrom, der aus Mahlers Sinfonien quillt.

Das ist in Kürze die Grundidee, die Bekkers Mahler-Anschauung durchdringt. Man kann sie in Einzelheiten anfechten, kann vor allem die Kritik der Vormänner oft bekämpfen und über viele Einzelsätze diskutieren, aber letzten Endes ist die Kraft der gedanklichen Einstellung, die jeden ernsten Leser mitreißt, so zwingend, daß man von vielen Anregungen getrieben, gern dieser Art der Betrachtung folgt und in ihrem Geist an den Hauptteil des Buches herangeht, an die Einführungen in die Sinfonien.

Jede Sinfonie wird zuerst nach ihrem Eigenleben, ihrer Eigenart charakterisiert, in Beziehung zu Mahlers Fühlen und Denken gebracht und danach musikalisch analysiert. Diese Analysen greifen weit in Einzelheiten hinein, gehen an keinem noch so kleinen Charakterzeichen vorbei, sind überhaupt mehr Nachgestaltungen aus liebevollem, eindringendem Studium als belehrende Einführungen. An Notenbeispielen ist nicht gespart, und so entsteht aus literarisch-musikalischer Nachzeichnung ein in sich geschlossenes, in sich berechtigtes Bild, das Mahlers Gesamtwerk durch die Kraft des Mitlebens, Mitfühlens dem Leser nahebringt und ihn zu eigener Arbeit und zum neuen Studium der Werke anregt. Es ist unmöglich, allen Analysen an dieser Stelle nachzugehen oder etwa die Stellen zu registrieren, in denen vom Einzelfall aus Parallelen zu anderen Werken und Meistern gegeben werden. Ebensowenig lassen sich die vielen neuen, bisher unausgesprochenen thematischen Beziehungen zwischen Sätzen und Sinfonien und die feinfühligen Deutungen der Gedankenentwicklung Mahlers anführen. Der überraschenden Beobachtungen sind so viele, daß man unwillkürlich zur Partitur greift, um diese Fragen und unausweichlichen Konsequenzen weiter zu verfolgen. Wichtiger als die Einzelbetrachtung, die sich nur dem willigen, mitgehenden Leser erschließt, ist die Art der Analyse. Es ist ja gerade um diese Musikdeutung im Anschluß an Bekkers „Beethoven" eine Fehde entstanden, die noch immer im Musikleben nachwirkt. Bekker geht im Mahlerbuch einer rein poetischen Umschreibung der Werke, einer „Programmaufstellung" aus dem Wege. Er hält sich an das Notenbild, das seine Analyse auf Schritt und Tritt begleitet, doch ohne das Vorrecht des Musikers aufzugeben, charakteristische Themen und Führungen auch in bildlich-poetischem Vergleich zu umschreiben. Es ist eine Verbindung von sachlicher musikalischer Analyse und stark empfundener Einfühlung in die Ausdruckskraft dieser Musik. Viele Analysen werden zu Hauptstücken und Hauptleistungen einer musikalisch nachgestaltenden, den Gedankengang bis in die letzte Konsequenz verfolgenden künstlerischen Natur. Ich denke da besonders an die Zweite, Vierte, Sechste und Neunte. Allerdings fordert Bekker ein williges Mitgehen vom Leser. Es fällt dem Mahlerfreund nicht schwer, die Voraussetzungen der Bekkerschen Anschauungen anzuerkennen und auf geebnetem Weg zu folgen, wenn auch hin und wieder eine Entwicklung den Eindruck des Konstruierten, Erzwungenen macht. Der Gesamtleistung gegenüber, die zum ersten Male das Sinfonieschaffen Mahlers von einheitlicher Grundlage aus erfaßt und zu geschlossenem Gesamtorganismus zusammenfügt, kommen diese Einzelheiten nicht in Betracht. Wer aber die Grundidee der Finalsinfonie nicht anerkennt, wer der Satzerklärung in inhaltlicher, ausdruckdeutender Beziehung nicht folgen will, der wird in der durchgeführten Zusammenfassung des Lebenswerkes Mahlers, in der entwickelten inneren Gesetzmäßigkeit seines Schaffens eine Erkenntnis finden, die unserer Stellung zu dieser Kunst auf Jahre hinaus das Gepräge geben wird. Wie die Sinfonien in ihrem Wesen, in ihrer dichterischen Gestaltung erkannt und in Beziehung gesetzt werden, wie der aus tiefem Naturgefühl musizierten ersten Sinfonie, die drei Wunderhornsinfonien, die drei Instrumentalsinfonien gegenübergestellt werden, wie sich die Achte darüber spannt und mit dem „Lied von der Erde" ein neuer Gedankenkreis zur Neunten sich auftut, das alles ist so poetisch und feinsinnig gestaltet, daß man mit Bekker das Vollendete dieses Schaffens, das In-sich-geschlossene, die ganze Empfindungswelt Mahlers fühlt. „Er hat das Lied vom Himmel und von der Erde, von den Blumen und von den Tieren, von den Menschen und von den Engeln, von der Nacht und vom Tage, vom Schmerz und von der Liebe, vom Leben und vom Tode gesungen." Das Schicksal eines großen Menschen lebt in den Werken, die Welt eines Schaffenden, der alles umfaßt, was ihm an Beglückung und Schmerz, an Kämpfen und Sehnsüchten, an Liebe und Offenbarung zuteil wurde. Es liegt etwas unendlich Hingebendes in diesem Mahlerbuch, man fühlt das Persönliche, Menschliche stärker als aus jeder Mahlerbiographie, und die große Liebe, die den Verfasser bei seiner Arbeit die Hand führte, strömt auch auf den Leser über. Bekker gibt keine kritiklose Verherrlichung. Auch die Schwächen der Mahlerschen Natur und Erfindung werden besprochen. Aber alles fügt sich der Grundidee: der Darstellung des Mahlerschen Erlebens, „des Persönlichen, Leidensvollen", des im höchsten Sinne Menschlichen. Und man legt das Buch aus der Hand mit dem Gefühl, daß Mahlers Schaffenswelt hier ein Mitschwingen gefunden hat, das im Musikleben wohl lange nachwirken wird.

Tagung der Neuen schweizerischen Musikgesellschaft

Von

E. Refardt, Basel

Am 15. und 16. Oktober 1921 fand in Zürich eine Tagung der Neuen schweizerischen Musikgesellschaft statt. Diese Gesellschaft, die Nachfolgerin der schweizerischen Landesgruppe der IMG, zählt gegenwärtig drei Ortsgruppen, Basel, Winterthur und Zürich; sie hat diesmal ihre übliche Jahresversammlung zu einem kleinen Kongreß ausgestaltet, mit dem die jüngste, die Züricher Ortsgruppe, sich vorteilhaft einführte, und der gleichzeitig zeigte, was in der Schweiz auf dem Gebiete der Musikwissenschaft gearbeitet wird. Es waren eine Reihe von Vorträgen angemeldet worden, von denen einzelne musikalische Illustrationen heranzogen, und außerdem fand ein Konzert statt, dessen erster Teil aus dem reichen Bestande der Züricher Zentralbibliothek Beispiele deutscher Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts brachte, Sonaten und Suiten von Rosenmüller und Scheiffelhut, eine Sonate aus Pezels Hora decima Musicorum Lipsiensium, und eine Violinsonate von Biber. Der Präsident der Züricher Ortsgruppe und verdienstvolle Organisator der Tagung, Dr. Georg Walter, der auch mehrere der Werke zu diesem Anlaß eigens aus den alten Ausgaben und Handschriften in Partitur gesetzt hatte, gab jeweils kurze Einführungen zu den Werken. Die musikalische Leitung der Aufführungen lag in den Händen der Musikdirektoren W. Schultheß, W. Reinhart und H. Häusermann. Der zweite Teil des Konzerts, mit einem Madrigalständchen aus Vecchis Amfiparnasso, dem Andante aus Mozarts Bläserserenade (Köchel 388) und der Orchesterserenade von Schoeck, war eine Illustration zu dem Vortrage von Dr. M. Fehr über Ständchen und Ständchenmusik, der den Schluß der Sitzung des ersten Tages gebildet hatte.

Das eigentliche Ständchen, führte der Vortragende aus, ist wohl ursprünglich orientalischer Brauch und auf den Süden beschränkt geblieben. Die Abgeschlossenheit der Mädchen zwingt den Liebhaber, seinen Gefühlen vor dem Fenster der Geliebten Ausdruck zu verleihen. Die moderne Auffassung des Ständchens, seit der Romantik, ist literarische Einfühlung, die Bezeichnung des Instruments als „Zither" natürlich bloße Verlegenheit. In Italien scheint übrigens die Mattinata älter zu sein als die Serenata. Nach Praetorius war das Ständchen in Deutschland (17. Jahrh.) unter dem Namen Hofrecht hauptsächlich Studentensitte; aus dieser Sitte erwuchsen die Huldigungsserenaden an vornehme Personen. Von 1750 an heißt dann alles Serenade. Das eigentliche Ständchen blieb nur im Theater lebendig.

War dieser Vortrag mehr eine kulturhistorische als speziell musikhistorische Arbeit, so boten die Spezialgebiete noch eine Reihe von Themen. Zunächst die Musikphilologie. J. Handschin (Basel, früher Petersburg) berichtete unter dem Titel „Die ältesten Denkmäler mensural notierter Musik in der Schweiz" von den Bruchstücken einer in Bern liegenden Handschrift mit Stücken aus dem französischen Repertoire des ausgehenden 14. Jahrhunderts, die eine glückliche Ergänzung zum Bilde der Periode unmittelbar nach Machaut darstellen. Die Handschrift enthält vollständig das Virelai Fist on und eine Ballade Il nest, außerdem Fragmente, von denen das eine mit drei Texten, auch in einer Cambraier Version bekannt ist. Einer Beschreibung der Handschrift, die aus dem französischen Norden stammend, wohl erst im 17. Jahrhundert in die Schweiz gekommen ist, folgten einige Übertragungen, gesungen von A. Flury.

Prof. Dr. Ed. Bernoulli (Zürich) behandelte das Liber selectarum cantionum, Augsburg 1520, eine von dem Schweizer Ludwig Senfl herausgegebene Sammlung von Motetten, von der der Vortragende das Exemplar von Einsiedeln, das Eitner seinerzeit unbekannt geblieben war, für seine Inpartitursetzung benützt hat. Auch in Paris hat Bernoulli unlängst ein Exem-

plar, anscheinend eine Kriegsbeute des dreißigjährigen Krieges, entdeckt. An eine Darlegung des musikalischen und textlichen Inhalts knüpfte der Vortragende Ausführungen über Herausgabe solcher Musikwerke, anschließend an die Forderungen, wie er sie in seiner Publikation „Aus Liederbüchern der Humanistenzeit" und neuerdings wieder am Pariser kunsthistorischen Kongreß vertreten hat.

Das Gebiet der Musikgeschichte, speziell der Formengeschichte, beschlugen folgende Vorträge. Prof. Dr. K. Nef (Basel) sprach über die Geschichte der Allemande, die eine aufschlußreiche Wechselwirkung zwischen Deutschland und Frankreich verfolgen läßt. Die Allemande ist eigentlich der Tanz, der in Deutschland getanzt worden ist, auch das zum Tanz gesungene Lied. Aus der Textunterlage stammt wohl der typische Auftakt, wenigstens fehlt er öfter bei alten Stücken ohne Worte. Der Name Allemande, in Deutschland im 16. Jahrhundert nur selten, findet sich häufig in Frankreich und den Niederlanden, und wird erst auf dem Umwege über England, das einen eigenen Charakter des Tanzes zeitigt, im folgenden Jahrhundert in Deutschland allgemein. Bei Schein und Scheidt ist die Allemande noch eigentliche Tanzmusik; der Einfluß der französischen Lautenmusik gibt ihr dann die moderne Form. In ihr stehen Gautiers Allemanden, die einen ausgesprochen vornehmen Ton annehmen, in ihr aber auch Frobergers Stücke. Chambonnière endlich hat die endgültige Art gefunden, in der Couperins und Bachs Allemanden stehen. Couperin mit seinem klaren und auf das Klassische gerichteten Geschmack füllt in die Form nur, was völlig in sie hineinpaßt, wie dies schon die Überschriften seiner Allemanden zeigen. Das Genie Bachs schweift weit darüber hinaus. Das Bild jedes Meisters spricht auch aus der kleinen Form.

In einem kürzeren Extemporale zeigte Prof. Dr. Peter Wagner (Freiburg i. d. Schweiz) den gegenwärtigen Stand der Forschung über die Mehrstimmigkeit. Nicht ins 9. Jahrhundert (Hucbald) ist ihre Entstehung zu verlegen, sondern Stimmenwiederholung (antiphona) und Mitklingenlassen eines unveränderten Tones zum Gesange (Bordunpraxis) sind Erscheinungen aus Zeiten, die noch vor der europäischen Kultur liegen, rein volkstümliche Errungenschaften, wie auch die eigentliche Auseinanderstimmigkeit aus der Praxis, nämlich aus den Saiteninstrumenten selbst, herausgewachsen ist. Hucbald wird vielleicht überhaupt mit Unrecht genannt. Wenigstens ist die musica enchiriadis in einem Katalog des Klosters St. Amandus in Flandern selbst einem Abt von Verden, Hoger († 950) zugeschrieben.

Dr. W. Merian (Basel) las aus einer noch ungedruckten Arbeit über die Anfänge des Klavierstils. Es ist bisher zu wenig beachtet worden, daß neben dem Hausinstrument des 16. Jahrhunderts, der Laute, auch das Klavier Berücksichtigung verdient. Seine früheste Literatur ist aus den Orgeltabulaturen zu entnehmen, namentlich aus den tanzartigen Stücken. Wo aber homophone und akkordische Setzweise überwiegt, da ist auf Herkunft von der Laute zu schließen. Die Ansätze zu einem eigentlichen Klavierstil gehören schon in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie die Kottersche Handschrift in Basel beweist. Die Tänze dieser Sammlungen verzichten auf bedeutsame Kontrapunktik, das Schwergewicht liegt in der Oberstimme, einzig einige spanische Tänze zeigen mehr orgelartiges Gepräge. Auch die öftere Wiederholung des nämlichen Tones ist spezifischer Klavierstil, ebenso, wenn an Stelle einer im Vokalsatz überlieferten Synkope eine Pause auf den guten Taktteil fällt, beides weist auf das schnell verklingende Klavier hin. Die wichtigsten Merkmale, deren vereintes Vorkommen einen einigermaßen sicheren Schluß auf klavieristischen Stil erlaubt, sind eine besonders lebhafte Koloratur bei polyphonen Kompositionen, akkordische Schreibweise, freier Stimmeneinsatz, eine besonders sprunghafte Baß- oder gar Akkordführung. Kotter steht im allgemeinen noch im Banne der Orgel, deutlich faßbar ist der von ihm angebahnte Klavierstil bei E. N. Amerbach und den späteren Koloristen zu erkennen.

In andere Gebiete der Musikwissenschaft endlich führten zwei weitere Vorträge. E. Refardt (Basel) stellte die Frage, ob nicht der Rhythmus als ein eigentlicher Wertmesser angesehen werden könnte, und versuchte sie an Hand einzelner Beispiele zu beantworten. Seine Untersuchung scheint ihm ergeben zu haben, daß die Rhythmik eines Meisters lebendiger als die eines, wenn

auch einst gefeierten, so doch später vergessenen Komponisten. Trotz der Verschiedenartigkeit des rhythmischen Baues der Adagiothemen in den Sinfonien von Haydn, Mozart und Beethoven scheinen diese doch insgesamt den Rhythmus der entsprechenden Themen derjenigen Komponisten an Mannigfaltigkeit zu übertreffen, die man als Nachfolger und Schüler dieser Meister bezeichnet. Genaue rhythmische Analysen solcher Themen suchten das Gesagte im einzelnen zu illustrieren.

Sodann sprach Dr. A. Cherbuliez (Chur) über die Psychologie der Kadenz. Er ging dabei nicht von dem üblichen Begriff aus, sondern stellte die Kadenz als etwas psychologisches, als normativ für den Ablauf der tonalen Funktion, dar. Das gemeinsame, einfache Grundprinzip in den verschiedenen Formen wurde nachgewiesen, die Modulation als Abbrechen des Verlaufs einer Kadenz zu gunsten einer andern, die Sequenz als eine Störung der Kadenz durch das entgegenwirkende Prinzip der psychologischen Trägheit erklärt. Schließlich endete der Vortrag nach Betrachtung der Entwicklungen der letzten Jahrhunderte, in einem hypothetischen Ausblick auf die Zukunft — auch auf diesem Gebiete eine offene Frage.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

(Nachtrag)

Tübingen

Prof. Karl Hasse: Franz Schubert, mit Vorführungen, einstündig. — Formenlehre, mit bes. Berücksichtigung der Symphonien von Beethoven, einstündig. — Harmonielehre a) für Anfänger, b) für Fortgeschrittene, je einstündig.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Halle a. S.

Anfang Oktober hat sich die Ortsgruppe Halle der DMG gebildet; es wurden die Satzungen durchberaten und der Vorstand gewählt: 1. Vorsitzender Prof. Dr A. Schering, 2. Vorsitzender Pfarrer Balthasar, 1. Schriftführer Privatdozent Dr. H. J. Moser, 2. Schriftführer Dr. Hans Gaartz, der Kassenwart und mehrere, auch auswärtige Beisitzer. Die Beitrittserklärungen erfolgten so erfreulich zahlreich, daß die Ortsgruppe schon jetzt rund vierzig Mitglieder zählt. Es wird gehofft, daß auch die Gesellschafts-Mitglieder aus anderen Städten der Provinz Sachsen, Anhalts und der benachbarten Gebiete Thüringens sich der Ortsgruppe Halle anschließen möchten. Den ersten Diskussionsvortrag wird der Unterzeichnete demnächst über „Die Zeitgrenzen des musikalischen Barock" halten. Dr. Hans Joachim Moser.

München

Am 2. Juni sprach Dr. Ludwig Landshoff, der uns den vorliegenden Bericht zur Verfügung stellt, über die weltliche Vokalmusik Johann Christian Bachs. Er gab zunächst eine Übersicht über die spärliche Literatur. Als ältere Quellen kommen hauptsächlich Gerbers Neues Lexikon der Tonkünstler, Schubarts Artikel in seinen „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst" (unter dem falschen Vornamen Georg) und Burneys General History in Betracht. Darüber hinaus brachte Pohl in seinem Artikel in der Allgem. deutschen Biographie und in dem Werk „Mozart und Haydn in London" einige Ergänzungen zur Biographie. Die geringschätzige Beurteilung, die Johann

Christian Bach in fast allen populären Musikgeschichten zuteil wird, ist auf Bitters abfällige Auslassungen in dem Johann Christian gewidmeten Abschnitt seines Buches „C. Ph. Emanuel und W. Friedemann Bach und deren Brüder" zurückzuführen, die ungeprüft nachgeschrieben wurden. Zur Kennzeichnung der Leichtfertigkeit von Bitters Arbeitsweise diene, daß er z. B. als Titel zweier Opern Bachs anführt: „Especie di tormanto" und „La confusa smaritata", die in verstümmeltem Italienisch wiedergegebenen Textanfänge zweier seinerzeit beliebter Arien Johann Christians: È specie di tormento" aus der Oper „Temistocle" (Mannheim 1772) und „Confusa smarrita" aus dem Pasticcio „Berenice" (Text Metastasios „Catone" entnommen).

Erst die letzten Dezennien haben einige Klarheit über die musikgeschichtliche Stellung Johann Christians gebracht. Die Veranlassung, sich eingehender mit ihm zu beschäftigen, boten Riemanns Arbeiten über die Mannheimer Symphoniker, denen Bach nahesteht, ja in gewissem Sinne zuzurechnen ist. Der sorgfältigen Arbeit von Max Schwarz (Sammelbände der IMG II, 1900/01) gebührt das Verdienst, zunächst einmal die Biographie nach zuverlässigen Quellen aufgebaut und ein Verzeichnis der Werke zusammengestellt zu haben, das allerdings, wie es bei einem ersten Versuch nur natürlich ist, noch nicht vollständig sein konnte. Es fehlen z. B. die in der Staatsbibliothek München vorhandenen Werke. Im übrigen beschränkt sich Schwarz auf eine Würdigung des Instrumentalkomponisten Bach und geht in den der Biographie folgenden Abschnitten nur auf die Sinfonien, Klavierkonzerte und Sonaten ein. Mozarts Verhältnis zu Johann Christian fand nach flüchtigen Hinweisen Fleischers (Mozart 1900) und Kretzschmars (Jahrbuch Peters 1905, S 56/57) zuerst eine ausführliche Darstellung in Wyzewas und St. Foixs Werk „W. A. Mozart" (1912). Doch ebenso wie bei Riemann überwiegt auch bei den beiden Franzosen das Interesse an den Instrumentalwerken Bachs. Erst Abert war es vorbehalten, zu zeigen, daß wir Johann Christians Bedeutung für die Musikgeschichte und für den jungen Mozart insbesondere weit mehr noch in den Opern zu suchen haben. In einer auf gründlichen Untersuchungen fußenden Studie in dieser Zeitschrift (Joh. Christ. Bachs italienische Opern und ihr Einfluß auf Mozart, 1. Jahrg. Heft 6) und in den einschlägigen Kapiteln seiner monumentalen Mozart-Biographie legt Abert die Fäden klar, die von der Oper der Neu-Neapolitaner zu Bach und von diesen zu Mozart führen.

Bevor Landshoff zur Besprechung der Vokalwerke schritt, hielt er es für unerläßlich, einen kurzen biographischen Abriß zu geben. Denn bei dem weichen, in hohem Maße anpassungsfähigen Charakter Johann Christians bezeichnen die Stätten seines Werdens und Wirkens: das Vaterhaus in Leipzig, Berlin (Studien bei Phil. Emanuel), Bologna (Padre Martini), Mailand, Neapel, London, Mannheim und Paris zugleich die Stufen seiner künstlerischen Entwicklung. Der biographischen Darstellung von Schwarz, an dessen Hand Landshoff den Lebenslauf Bachs verfolgte, konnte er nur wenig Neues hinzufügen. Das Wichtigste davon ist wohl der Nachweis, daß eine engere Verbindung zwischen Johann Christian und Mannheim bestand, als Schwarz annimmt. Die in Schwarz' Verzeichnis als Kantaten für den Castraten Tenducci aufgeführten und nach ihm 1772 und 1786 in London konzertmäßig zu Gehör gebrachten Werke „Amor Vincitore" und „L'Endimione" sind nach Landshoff für den Kurpfälzischen Hof komponiert, ursprünglich für das Theater gedacht und gingen zuerst in Mannheim, L'Endimione bereits 1770 auf dem Schloßtheater in Oggersheim (nach einem Vermerk im Textbuch), über die Bretter. Das setzt nach den Gepflogenheiten der Zeit einen gleichzeitigen Aufenthalt des Komponisten an Ort und Stelle voraus, während Schwarz den Meister erst 1772 gelegentlich der Komposition des Temistocle nach Mannheim kommen läßt. Auch Schubarts Angaben sprechen für eine engere Verbindung Bachs mit dem Mannheimer Hof, die kaum auf einen zweimaligen Aufenthalt in Mannheim (nach Schwarz 1772 und 1774) beschränkt gewesen sein kann. Daß es nicht nur berufliche Pflichten und musikalische Interessen waren, die Joh. Christian häufiger nach Mannheim zogen, deutet Maria Anna Mozart in einer Nachschrift zu Wolfgangs Brief an den Vater vom 20. Nov. 1777 an, die Schwarz entgangen ist. Sie erzählt von Wolfgangs Verkehr im Hause des Flötisten

Wendling und von dessen schöner Tochter Dorothea, „die der Bach in England hat wollen heurathen."

Den Resultaten von Aberts Untersuchungen über die italienischen Opern und die Arienkomposition Joh. Christians konnte Landshoff dadurch manches Ergänzende hinzufügen, daß er auch die in großer Zahl erhaltenen Konzertarien und die letzte der für London geschriebenen Opern „La clemenza di Scipione" in den Kreis seiner Betrachtungen zog, von der die preußische Staatsbibliothek in Berlin vor kurzem ein Exemplar der gedruckten Partitur erwarb. Abert war das Werk der Zeitumstände wegen nicht zugänglich gewesen, da als Fundorte für die Partitur bisher nur London und Brüssel bekannt waren. Nach Landshoffs Urteil ist „La clemenza di Scipione" das schönste und reifste Bühnenwerk Joh. Christians, wichtig für uns schon dadurch, daß die Da-capo-Arie hier ganz ausgeschaltet ist. Damit ist aber Beweis für die Richtigkeit von Burneys, von Abert noch angezweifelter Behauptung erbracht, daß Bach die Da-capo-Arie abgeschafft habe. Auch im Hinblick auf Mozart ist die Partitur dieser Oper besonders ergiebig. Gleich die sprühend lebendige, einsätzig in Form eines Sonatensatzes geschriebene Ouvertüre (D dur, Allegro assai), die ohne Abschluß unmittelbar in die Oper überleitet, gemahnt an Mozart. Dann enthält die Partitur eine Reihe der schönsten Beispiele für jene langsamen, schwärmerischen Gesangsstücke in Cavatinenform, in denen nach Kretzschmars und Aberts Urteil Johann Christians Kunst ihren vollendetsten Ausdruck fand und die besonders stark und nachhaltig auf den jungen Mozart wirkten. Und endlich begegnen wir im letzten Akt der Oper einer virtuosen, in den Koloraturen bis ins dreigestrichene f hinaufsteigenden, für Franziska Danzi komponierten Arie, die neben dem aus Streichern und Hörnern bestehenden Orchester vier reich bedachte konzertierende Instrumente: Flöte, Oboe, Violine und Cello beschäftigt und offenbar der Martern-Arie der Entführung als Vorbild gedient hat.

Von der Arie „Non sò d'onde viene" aus „Alessandro nell'Indie", die Mozarts „Favoritsache" war, fand Landshoff in der Münchner Bibliothek eine, Schwarz und Abert unbekannt gebliebene spätere und glücklichere Fassung im $^3/_4$-Takt, die wahrscheinlich mit dem Mannheimer Orchester nach München gelangt ist und die uns Mozarts Vorliebe für dieses Stück begreiflicher erscheinen läßt, als die durch den $^4/_4$-Takt in der Melodie weniger flüssige, im Orchester etwas überladene und schwerfälligere ursprüngliche Komposition.

Für die Beurteilung der Konzertarien Joh. Christians kommen vor allem die drei in London bei Welker in Partitur gedruckten Sammlungen „Vauxhall Songs" in Betracht, die zwölf seiner beliebtesten für die Konzerte in Vauxhall auf englische Texte komponierten Gesänge enthalten. Die meisten dieser Arien sind für Joh. Christians Schülerin Elisabeth Weichsell geschrieben, die spätere Mad. Billington, die noch im Jahre 1805 die Oper „La clemenza di Scipione" ihres ehemaligen Lehrers zu ihrem Benefiz wählte. Als Fundort für ein vollständiges Exemplar der Vauxhall Songs (Schwarz führt irrtümlicherweise nur 2 Folgen an) war bisher nur das British Museum, für 2 Hefte auch das Liceo musicale in Bologna bekannt. Landshoff ist in der glücklichen Lage, ebenfalls ein vollständiges Exemplar zu besitzen, das er den Teilnehmern der Versammlung vorlegte, um ihnen einen Einblick in Bachs, die Errungenschaften der Mannheimer und Pariser Schule in eigener Weise verwertende und fortbildende Instrumentierungskunst zu geben. Andere Konzertarien gab der Kastrat Tenducci, Joh. Christians und auch Mozarts Freund, in London, wohl erst nach Bachs Tod in Partitur heraus. Von ihnen wurde die Arie „Io ti lascio", mit konzertierender Oboe und obligatem Pianoforte im Orchester, besonders populär. Landshoff konnte die an das „Voi che sapete" des Pagen im Figaro anklingende Melodie mit verschiedenen neuunterlegten englischen Texten noch in 2 Sammelwerken des 19. Jahrhunderts nachweisen. Endlich haben sich eine Anzahl Konzertarien handschriftlich erhalten, darunter das graziöse Rondo „Dolci aurette" in Bachs Autograph (Bibliothek Berlin).

In den Konzertarien bevorzugt Joh. Christian in auffallender Weise die Rondoform, die durch die aufblühende Opera buffa zur Lieblingsform der Zeit geworden war. Sie kam seiner,

dem Spielerischen zuneigenden Eigenart besonders entgegen, und sicher ist ihm ein bedeutender Anteil an der Ausbildung dieser für die musikalische Entwicklung so wichtigen Form zuzuschreiben. Er wußte sie auf die mannigfachste Weise zu variieren, von der streng schematischen Durchführung bis zur frei, in weitgeschwungenem Bogen gestalteten dramatischen Konzertszene mit vorausgehendem Accompagnato-Rezitativ. Doch überwiegen in diesen Rondos die Stücke heiter anmutigen Charakters, munterer, leicht tändelnder Grazie. Sie enthüllen uns eine neue Seite von Joh. Christians Wesen und beherrschen ein Gebiet seines Schaffens, auf dem seine leicht gestaltende Hand und seine reiche Erfindungsgabe nicht weniger glücklich waren als in den empfindsamen Largosätzen seiner Opern, und gewiß ebenso formvollendete, klangschwelgerische Gebilde von eigenartigem melodischem Reiz hervorbrachten, als es jene elegisch gefärbten, gefühlsvollen Adagios sind, in denen Kretzschmar und Abert die besondere Note seiner Kunst sehen wollen.

Im Gegensatz zu Abert, der Joh. Christians Harmonik so primitiv nennt, „daß niemand in ihm auch nur entfernt den Sohn Sebastians vermuten würde", möchte Landshoff die freie und elegante Führung der Mittelstimmen und namentlich den logischen und konsequenten Aufbau der Harmonik, der Bachs Arien so vorteilhaft von denen der Neu-Neapolitaner unterscheidet, auf die Nachwirkung der strengen Schule des Vaters und Bruders zurückführen. Mit der Analyse des kurzen Vorspiels zu der Arie „Dal dolor cotanto oppresso" aus der Oper „La clemenza di Scipione" zeigte der Vortragende am Klavier, wie Joh. Christian auf dem Raum nur weniger Takte den Weg von der Tonika zur Dominante durch die flüchtige Berührung anderer Tonarten interessant zu machen versteht, von Tonarten, die jedoch, wie das in Johann Sebastians Werken stets der Fall ist, in irgendeinem Verwandtschaftsverhältnis zur Grundtonart, der Dominante oder Unterdominante stehen. Ebenfalls auf Joh. Sebastian weist die auffallende Bevorzugung der Unterdominantseite in der harmonischen Entwicklung einer Arie, sowie die Eigentümlichkeit Joh. Christians, durch Hinzufügen der Sept zum Tonikadreiklang noch eine Modulation in die Unterdominanttonart zu bewirken an der Stelle, wo man als Abschluß des musikalischen Gedankens den reinen Tonikadreiklang erwartet. Auch für diese Art von Trugschlüssen, die in der nämlichen Weise bei Mozart häufig wiederkehren, führte Landshoff eine Reihe von Beispielen aus verschiedenen Werken Joh. Christians am Klavier vor.

Daß viele von Joh. Christian Bachs Arien noch heute einer starken Wirkung auf jedes musikalische Publikum sicher sind, sofern nur die Interpreten über gutgeschulte Stimmen, musikalische und gesangliche Kultur verfügen, bewies ein kleines Konzert, das dem Vortrag folgte. Philippine Landshoff und ihre zwei begabten Schülerinnen, Ottilie Hofpauer und Clara Sachs, brachten von Ludwig Landshoff am Klavier begleitet 6 Gesänge Joh. Christians zu Gehör, und zwar drei Konzertarien „Cease a wyle ye Winds to blow" (aus den Vauxhall Songs), „Dolci aurette" und „Io ti lascio" mit obligater, vom Kammervirtuosen Michael Uffinger stilvoll und mit edlem Ton geblasener Oboe, sowie 2 Cavatinen aus der Oper „La clemenza di Scipione" (Dal dolor cotanto oppresso und Frena le belle lagrime), denen sich ein klangvoller Quartettsatz aus der Oper Temistocle für 3 Soprane und Baß (Hans Keppler) mit paarweise kanonisch geführten Stimmen anschloß. Landshoff kündigte noch das baldige Erscheinen einer praktischen Ausgabe von 20 Konzert- und Opernarien Joh. Christian Bachs im Klavierauszug (Drei Masken-Verlag) an, der die vorgeführten Gesänge entnommen waren und die gewiß von allen Sangesbeflissenen mit Freuden begrüßt werden wird.

Einstein.

Berlin

Die Ortsgruppe Berlin der DMG gibt sich die Ehre, die Mitglieder der Hauptversammlung zu ihrer am Sonnabend, den 10. Dezember 7 Uhr stattfindenden Sitzung ergebenst einzuladen. Vortrag von Prof. Dr. Hermann Springer über „Berliner Musik in der Zeit der Frühromantik". Mitwirkende: Gertrud Steinweg und Sidney Biden.

Mitteilungen

Prof. Dr. Hermann Abert ist vom Leipziger Konservatorium als Lehrer für Musikgeschichte gewonnen worden und hat seine Vorlesungen am 1. Oktober begonnen.

Rafael Mitjana, hochverdient um die ältere Geschichte der spanischen Musik, ist gestorben.

Am 17. Dezember 1921 wird Prof. Dr. Fritz Volbach in Münster i. W. seinen 60. Geburtstag begehen. Zu diesem Anlaß hat P. Gregor Schwake eine kleine Festschrift „Fritz Volbachs Werke" (Münster, Regensberg) geschrieben.

In Ulm (Württ.) ist am 15. Sept. eine höhere Musikschule für alle Zweige der Tonkunst ins Leben getreten, deren Gründer, Leiter und Eigentümer Msgr. Can. Dr. Hermann Bäuerle ist.

Die „Gesellschaft zur Pflege alter Musik" (Leiter: G. Lenzewski) hat am 29. Sept. in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin eine „Geistliche Abendmusik" geboten, aus deren Programm hier besonders eine Suite für Solo-Violine und Streichorchester von J. B. Bach (1676—1749), sowie eine Sinfonie dmoll für zwei Flöten und Streichorchester von W. Friedemann Bach hervorgehoben sei.

Das Physikalische Institut der Universität Marburg hat auf Dr. Stephanis Antrag ein kleines Carl Eitz-Harmonium in natürlich-reiner und pythagoreischer Quintenstimmung als Lehrmittel für die Harmonielehre wie für die Akustik angeschafft.

Der Verein für Niederländische Musikgeschichte beginnt, zum Gedenken an den 400. Todestag von Josquin des Près, mit einer Gesamtausgabe der Werke des größten und epochalsten niederländischen Meisters. Die Leitung der Ausgabe liegt in den Händen von Dr. A. Smijers (St. Michiel-Gestel); jährlich sollen vier Hefte im Gesamtumfang von etwa 200 Seiten erscheinen, von denen das erste, die drei Klagelieder auf Josquins Tod von Hieron. Vinders, Benedictus und Gombert enthaltend, bereits vorliegt; das zweite bringt vierstimmige Motetten, das dritte eine Messe, das vierte Chansons von Josquin. Die Ausgabe erscheint bei C. F. W. Siegel in Leipzig und bei Alsbach & Co. in Amsterdam.

Die Wiener Hofkapelle ist nunmehr vom Staatsamt für Kultus und Unterricht übernommen worden; das ehrwürdige, als Hofmusikkapelle 1498 von Kaiser Max gegründete Institut, an dessen Spitze jetzt Karl Luze und Georg Valcker stehen, ist damit für die Zukunft gesichert. (Mitteilung v. Prof. Dr. Alfred Schnerich.)

Am 2. Oktober ist in Palestrina mit großer Feierlichkeit ein Denkmal von Giovanni Pierluigi da Palestrina, eine Arbeit des Bildhauers Arnaldo Zocchi, enthüllt worden. Mons. Raffaele Casimiri brachte vor der Enthüllung in der Kirche S. Agapito Palestrinas Messe O admirabile commercium, am Nachmittag neun Offertorien und Motetten des Meisters zur Aufführung; am Abend gab es auf der Piazza — Militärmusik.

Halle a. S. Das Jahresfest des Evangel. Kirchenmusikvereins für die Provinz Sachsen am 28. und 29. Sept., dessen musikalische Organisation in den Händen von Prof. Dr. A. Schering lag, gab einen fesselnden Überblick über die wichtigsten Abschnitte der älteren und jüngeren hallischen Musikgeschichte. Der eröffnende Liturgische Festgottesdienst brachte (außer einer Frobergerschen Toccata und liturgischen Sätzen von J. Fr. Naue) an der Stätte, für die sie ehemals bestimmt gewesen, die Kantate „Gott fähret auf mit Jauchzen" von Friedemann Bach (Marienkirche, Stadtsingechor), die Orgelfeierstunde (O. Rebling) Orgelwerke der Marktkirchenorganisten Zachow, Kirchhoff (ungedruckt), Friedem. Bach, Zehler, das abschließende Kirchenkonzert im ehrwürdigen Barockdom Orgelstücke von Ritter, Scheidt, Händel, Loewe, ferner Joh.

Phil. Kriegers Baßkantate „Wie bist du denn, o Gott" (Dr. Moser), a cappella-Sätze von Praetorius und Moritz Edelmann, ein Vokalkonzert von Scheidt und — zur Gegenwart überleitend — Ps. 117 von Rob. Frauz, Bruchstücke aus „Hiob" von Loewe und Ps. 100 von C. Zehler. Zur Ausführung hatten sich erfreulicherweise sämtliche Kirchenchöre der Stadt in Gruppen vereinigt. Am Begrüßungsabend führten Studenten mit schönem Gelingen Scherings Spiel vom „Thomaskantor" auf. Nach einem Vortrage Scherings über „Gegenwarts- und Zukunftsaufgaben unserer Kirchenmusik" in der Aula der Universität fanden sich die Teilnehmer zur Besichtigung einer von Prof. Werner (Bitterfeld) angeordneten Ausstellung historisch bedeutsamer Musikwerke alter und jüngerer hallischer Meister zusammen.

Der Münchener Bachverein hat unter der Leitung von Dr. Ludwig Landshoff im Winter 1920/21 wieder eine Reihe von Aufführungen veranstaltet, die sich in gleicher Weise durch die Treue und Stilreinheit der Wiedergabe wie durch ihre rein künstlerische Höhe auszeichneten. Wir verzeichnen das Programm der sieben Konzerte: I. J. S. Bach, Kantaten „Wir müssen durch viel Trübsal", „Jauchzet Gott in allen Landen", „Singet dem Herrn" (Motette), „Wachet auf ruft uns die Stimme". II. J. S. Bach, Actus tragicus, Magnificat. III. J. S. Bach, Weihnachtsoratorium 1—3. IV. Weihnachtsoratorium 4—6. V. Mozart, Graduale Sancta Maria; Offertorien Alma Dei Creatoris und Sub tuum præsidium; Motette Exsultate, jubilate; Laudate Dominum, Regina Coeli (Köch. Nr. 276), Krönungsmesse. VI. Beethoven, Kantate auf den Tod Josefs II.; C dur-Messe. VII. J. S. Bach, Herkules am Scheidewege; J. Christian Bach, Amor Vincitore. Von den Solisten seien genannt: Philippine Landshoff, Annie Oppelt, Luise Willer, Karl Erb, G. Schützendorf, Julius Gleß.

Das Arbeitsprogramm des „Schweizerischen Musikpädagogischen Verbands" für 1922 sieht u. a. die Vorbereitung und Durchführung des II. Internationalen Musikpädagogischen Kongresses vor; er soll im Frühjahr in Bern stattfinden.

In Nr. 45 der „Allg. Musik-Zeitung" spricht Kapellmeister Fritz Stiedry von den Erfahrungen, die er bei seinen Bemühungen um korrektes Aufführungsmaterial von Webers „Freischütz" gemacht hat: nicht nur die beiden gedruckten Partituren weichen voneinander und von der Originalpartitur ab, sondern, in noch höherem Grade, auch Klavierauszüge und Orchestermaterial. Stiedry plädiert mit Recht für eine Revisionsausgabe von Webers Werken: fehlen doch nicht nur einwandfreie Ausgaben von Webers Opern, — es gibt nicht einmal eine Sammlung der Lieder von Weber!

Die „Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Förderung des Gitarrenspiels" in Wien gibt soeben (Okt. 1921) die erste Nummer einer in zwangloser Folge erscheinenden, von Dr. Josef Zuth redigierten Zeitschrift heraus.

Dom J. Jeannin (O.S.B.) kündigt ein unter Mitarbeit von Dom J. Puyade und Dom A. Chibas-Lassalle verfaßtes, auf drei Bände (I Einleitung u. II/III Melodien) berechnetes Werk „Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes" an und lädt zur Subskription ein (Paris, E. Leroux).

Zum Gedächtnis an die 25jährige Wiederkehr des Todestages von Johannes Brahms veranstaltet die Deutsche Brahms-Gesellschaft gemeinsam mit dem Caecilienverein (Leiter: Prof. Spengel) vom 27.—30. Mai 1922 in Hamburg das Fünfte Deutsche Brahmsfest.

Das dem Leipziger Konservatorium neu angegliederte Institut für Kirchenmusik ist mit gehaltvollen Reden von Hofrat Rich. Linnemann, Prof. Karl Straube und Prof. Stephan Krehl, sowie mit Bachscher Musik feierlich eröffnet worden.

Prof. Dr. Ilmari Krohn in Helsingfors macht mich zu Eugen Tetzels Beitrag „Der Große Takt" (Heft 11/12 des vorigen Jahrg. d. Ztschr.) darauf aufmerksam, daß er Tetzels Vorschlag, den Großen Takt durch stärkere Taktstriche zu bezeichnen (S. 613), schon 1909 auf dem Wiener Kongreß der IMG gemacht habe (S. 387 des Kongreß-Berichts).

Eine bemerkenswerte Vorführung fand am 22. Oktober nachm. 4 Uhr in der Orgelbauanstalt von E. F. Walker & Cie. in Ludwigsburg (Wrttb.) statt. Es wurde die von dieser Firma für das musikwissenschaftliche Institut der Universität Freiburg i. Br. erbaute „Praetorius-Orgel" einem Kreise von geladenen Gästen erstmalig gezeigt und erläutert. Prof. Dr. W. Gurlitt-Freiburg, von dem der Gedanke stammt, eine Orgel nach den Angaben des Syntagma musicum des Michael Praetorius herzustellen, und der in Herrn Orgelbaumeister Oskar Walker einen verständnisvollen Förderer und zugleich den fähigsten Verwirklicher dieses Gedankens fand, hielt zuerst einen kurzen Vortrag über die Verschiedenheit des Klangideals der Zeit des Praetorius von dem späterer Zeiten. Die Orgelmusik von Praetorius und Scheidt wird erst voll verständlich durch die Wiedergabe auf einer Orgel, die im Gegensatz zur Zeit etwa Bachs, Register sehr weiter und sehr enger Mensur nebeneinander hat. Die charakteristischen „Schnarrwerke" der Praetorius-Zeit tragen das ihre bei, den Unterschied des Klangideals deutlich zu machen. Nicht die Verschmelzung der Farben, sondern ihr unvermitteltes Nebeneinander, kein stimmungsvolles Helldunkel, sondern ein klares, offenes Licht ist das Wesen des Orgelklanges bei Praetorius. Auch im Zusammenklang der Stimmen bleibt die Eigenart jedes Einzelklanges noch deutlich; alles „Schummerige" ist hier undenkbar. Die genauen Angaben bei Praetorius über Windstärke, die gegen spätere Gepflogenheit ziemlich schwach ist, die Mensur, den Klangcharakter, den Bau und das Material der Register, sowie die Vergleichung mit den Orchesterinstrumenten der Zeit (Herr Walker hat für das Freiburger Institut auch solche Instrumente nach alten Vorbildern und Beschreibungen neu gefertigt), gaben die Möglichkeit, das alte Klangfarbenbild neu in Erscheinung treten zu lassen. Bei der Einzelvorführung der Register war neben dem schönen runden Klang der noch heute bekannten, aber z. T. ungewohnt mensurierten Stimmen die Eigenart des Klanges der wiedererweckten überraschend: das Ranket 16′, die Blockflöte 4′, das Krummhorn 8′, besonders auch die eigenartigsten Schnarrwerke: Bärpfeiff 8′ und Geigendregal 4′ wirkten zuerst fast verblüffend, bei stilgemäßer Anwendung kamen dann ihre Vorzüge und besonderen Schönheiten überzeugend zur Geltung. Die vollkommene Änderung, die das Registrieren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfahren haben muß, zeigte sich bei der anschließenden Vorführung von Orgelstücken durch Herrn Dr. J. Müller-Blattau, dem Institutsassistenten Prof. Gurlitts: die angekündigten Stücke von Froberger bereits, und von Buxtehude und Pachelbel vollends, mußten wieder abgesetzt werden, — es hatte sich beim Proben herausgestellt, daß für diese Art Orgel sich tatsächlich nur die Musik der ersten Hälfte des Jahrhunderts eignet. Um so deutlicher wurde der Stil des Hymnus „A solis ortus" von Mich. Praetorius uud der Fantasia super „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" von Samuel Scheidt. Kein schwellendes Gefühl, sondern in sich ruhende Klarheit zeichnet diese Arbeiten aus. Es bestätigte sich, was Prof. Gurlitt einleitend bemerkt hatte: daß der Klang dieser Renaissance-Musik sich nicht an den Hörer drängt, ihn mit sich zu reißen sucht, sondern daß vom Hörer erwartet wird, hinzuhorchen, analog etwa, wie man Kostbarkeiten sich besieht. Eine Überleitung zu einer folgenden, in Ausdruck und Empfindung schwelgenden Barock-Zeit zeigt sich nur in einem Register: dem Tremulant, der indessen durch die (im Syntagma genau angegebene) Langsamkeit der einzelnen Stöße noch nichts von dem Wimmern und der Thränenseligkeit der Tremulanten des 18. Jahrhunderts an sich hat. Das zusammengeschmolzene Programm gab Anlaß, den Unterzeichneten um den Vortrag der Toccata sexta des Georg Muffat zu ersuchen. Hier hatte man dann den Eindruck, daß man auf der Schwelle der beiden Perioden steht. Es galt allerdings, sich von dem Klangbild, das die Straubesche Bearbeitung suggeriert, zu abstrahieren, und jene Objektivität, soweit als es heute möglich ist, zu wahren zu versuchen, die die Eigenart der Praetorius-Orgel verlangt. Es ergab sich eine Wirkung, die durchaus befriedigte, zumal die Mittelsätze der Toccata Gelegenheit geben, mit den alten Registern ein anmutiges Tönespiel zu treiben. Nicht der schwellende Klang, die dem modernen Orchester die Violinen verleihen, auch nicht die geheimnisvolle „romantische Mystik" von Buxtehudes Orgel oder das silberne Rauschen der Silbermannorgeln, sondern das Bläserorchester

der Suiten des angehenden 17. Jahrhunderts kann am ehesten hier in Vergleichung gezogen werden. Bemerkenswert ist, daß das „Pastorale" im uns geläufigen Sinne nicht im Bereich der Praetorius-Orgel liegt, ferner, daß das Pedal noch nicht durchaus vorwiegend Baßcharakter hat. — Die große Bedeutung der Herstellung eines solchen Instruments für die wissenschaftliche Forschung dürfte auf der Hand liegen. Ob sie neue Anregungen auch für den heutigen Orgelbau gibt, das muß abgewartet werden, — Herr Orgelbaumeister Walker, Chef einer führenden deutschen Firma, hat jedenfalls hier weitgehende Versuche in einer Richtung gemacht, die der jetzt überhand zu nehmen drohenden auf die französische, ins harmoniummäßige hinübergehende, denkbar entgegengesetzt ist. Von besonderem Interesse wird es sein und stilistisch wertvollste Einblicke geben, daß Herr Prof. Straube am 4. Dezember in Freiburg auf der Praetorius-Orgel spielen wird, — der Hauptvertreter des modernen, subjektiven Orgelspiels auf dem Instrument einer so ganz anderen Richtung. Jedem, der Prof. Straubes Tätigkeit verfolgt hat, ist es von vornherein klar, daß dieser Versuch ihm keineswegs weit abliegt von seiner persönlichen Linie, wie er ja auch das Subjektive eines Max Reger, eines Seb. Bach und Buxtehude mit objektiver Durchdringung zu bewußter Darstellung bringt. Er vertritt nicht nur die Höhe, sondern auch die ganze Weite der großen deutschen Orgelkunst. Karl Hasse-Tübingen.

Kataloge

Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin SW 11, Bernburgerstr. 14. 47. Autographen-Versteigerung am 2. u. 3. Dezember 1921. Aus den Musikerhandschriften seien angeführt: ein viers. Kanon mit etwas leichtfertigem Text von J. G. Albrechtsberger; ein Brief Beethovens an Mechetti; Briefe von Lortzing, Brahms (die Mehrzahl an Ph. Spitta gerichtet); Rob. Franz; Liszt; ein Briefkonzept von J. Haydn; das Partiturautograph von Loewes Oper „Rudolf der Deutsche Herr" (1824/25), von Mendelssohn u. a. eine ungedruckte Klaviersonate D dur, von Mozart die Violinsonate F dur (Köch. Nr. 377) und das Adagio f. Klav. in h moll (540), Briefe und Schriftstücke von Paganini, eine Szene und ein Duett von Rossini, Skizzen von Schumann zum „Album f. d. Jugend" op. 68, Skizzen von Wagner zu „Siegfrieds Tod", wohl die ersten Skizzen zum „Ring d. N." überhaupt; von Weber u. a. das Duo f. Klarinette u. Klav. op. 48. Auch eine wertvolle Reihe von Operntextbüchern des 17. u. 18. Jahrh. kommt unter den Hammer.

November | Inhalt | 1921

Seite

Albert Geiger (Weilheim): Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villancico . . 55
Max Arend (Köln a. Rh.): Die Ouvertüren zu Glucks Cythère assiégée 94
Paul Nettl (Prag): Erinnerungen an Erzherzog Rudolph, d. Freund u. Schüler Beethovens 95
Otto Erich Deutsch (Wien): Schuberts Krankheit 100
Egon Wellesz (Wien): Analytische Studie über Max Regers „Romantische Suite" . . . 106
Georg Schünemann (Berlin): Bekkers Mahler 115
E. Refardt (Basel): Tagung der Neuen schweizerischen Musikgesellschaft 119
Vorlesungen über Musik an Hochschulen 121
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 121
Mitteilungen 125
Kataloge 128

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliéstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Drittes Heft 4. Jahrgang Dezember 1921

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 45 Mark, fürs Ausland: 5 ℔, 25 s, 30 ℱ, 22 Kr, 14 fl h. jährlich; Einzelhefte 4.50 Mark usw.

Das musikalische Verständnis

Neue Ziele[1]

Von

Arthur Wolfgang Cohn †

1. Musik als Gemütskultur

Im Zeichen des ungeheuren Umschwungs im deutschen Staats- und Volksleben sind diese Zeilen geschrieben. Ich betone Staats- und Volksleben! Denn sowohl nach ihren Voraussetzungen wie in ihren Wirkungen erstreckt sich die neue Bewegung auf die gesamte Kultur des deutschen Volkes. Die Erneuerung unseres Gemeinlebens, auch der rechtlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse, kann sich gar nicht anders vollziehen, als auf der Grundlage einer reinen und starken Geisteskultur. Der äußere Glanz unseres Machtstaates, das materielle Wohlleben der sogenannten „herrschenden Klassen", die Blüte des Kapitalismus entbehrte gerade der inneren Werte. Religion, Kunst, Wissenschaft sicherten und rechtfertigten nicht die Entwicklung, die das soziale Leben genommen hatte. Sie waren vielmehr der Gewaltherrschaft untertan, ja vergiftet durch den Geist des Materialismus. Eine extrem naturalistische, geradezu nihilistische Richtung gewann in der Geisteskultur die Oberhand. In der Religion die Vernünftelei des „Atheismus", in der Kunst die Rohheit und Banalität des „Verismus", in der Wissenschaft die Beschränktheit des „Positivismus". Das strömende Leben wurde eingezwängt in die Dämme geistiger Mechanisierung, die Kräfte der wissenschaftlichen Forschung (im „Experimentalismus") von der allein selig-, das heißt reichmachenden „Technik" ausgenutzt, das gesamte Gemütsleben „intellektualisiert". Als Wert galt nur, was „praktisch" zu erreichen war: Annehmlichkeit und Nützlichkeit. Alles, was darüber hinausging, vitale und Gemütswerte, zählte nicht mit. „Heilig" war die Macht des Geldes, „schön", was man dafür

[1] (Wir veröffentlichen diesen Aufsatz aus dem Nachlaß von A. W. Cohn um seiner systematischen Anlage und seiner reinen Gesinnung willen. So historisch der Anlaß und Zeitpunkt seiner Abfassung geworden ist, so aktuell sind noch manche seiner Forderungen. Schriftl.)

kaufen konnte, „wahr", was nicht widerlegt, „rechtlich", was erlaubt war. Um die tonkünstlerischen Früchte dieses „goldenen Zeitalters" zu kennzeichnen seien nur die Namen „Cavalleria rusticana", „Elektra", „Lustige Witwe", „Dollarprinzessin" genannt. Um den „Erfolg" ging es, und das Mittel, ihn zu erreichen, war die blendende „Faktur" oder — mit einem deutschen treffenderen Ausdruck: die „Mache"!

Schon vor dem Kriege begannen ernste, wahrhaft künstlerisch veranlagte Musiker einzusehen, daß es so nicht weiter gehe. Richard Strauß merkte, daß er mit seiner „Elektra" am Ende einer Sackgasse angelangt war, und bemühte sich ernstlich, gangbarere Wege zu finden. Hans Pfitzner hatte von allem Anfang an ohne Rücksicht auf den äußeren Erfolg die Bahn eingeschlagen, auf die ihn sein Genius wies. Heute erntet er den Dank und die Anerkennung für die Reinheit seiner Gesinnung und den tiefen künstlerischen Ernst, sein unbeirrbares Weiterschreiten. Erste Anzeichen der neuen Zeit, eines neuen Aufblühens einer reinen, freien Gemütskultur! Diese gilt es nun durchzusetzen. Der in die Kunst eingedrungene „Intellektualismus" muß beseitigt, das „emotionale" (Gemüts-)Leben neu erweckt werden. Mit dieser Forderung ist das Ziel der künstlerischen Erneuerung ausgesprochen.

Wie aber die Forderung verwirklichen? Wie die gestellte Aufgabe erfüllen? Können wir, weil Bedürfnis nach wertvoller Musik herrscht, plötzlich Genies erstehen lassen? Können wir andrerseits das Minderwertige — vorausgesetzt, daß die Minderwertigkeit überhaupt gewiß ist — einfach aus der Welt verschwinden lassen? Beides wird undurchführbar sein. Aber ein andrer Weg steht uns offen: die Wertung der vorhandenen — angeblichen und wirklichen — „Kunstschätze"! Wir haben eine Fülle musikalischer Erzeugnisse, und in ihnen sind größere oder geringere, positive oder negative Werte enthalten. Wenn wir eine neue musikalische Gemütskultur erwerben wollen, so ist vor allem eins nötig: daß wir den jeweiligen Wert der tonkünstlerischen Güter zu „würdigen" vermögen, — daß wir die gegebenen Tonwerke verstehen! Die Forderung einer Erneuerung des Musiklebens „von innen heraus" enthält ihrerseits als wesentlichste Aufgabe die Ausbreitung des „musikalischen Verständnisses".

2. Musik-Verstehen

Schon der erste Schritt in Richtung auf das genannte Ziel setzt Klarheit dieses Zieles voraus. So vor allem eine befriedigende Antwort auf die Frage: was ist musikalisches Verständnis? Hier schon beginnen die Schwierigkeiten. Bis heute steht noch nicht fest, wie der Begriff des Musik-Verstehens, in dem sich das tonkünstlerische Verständis kundgibt, zu umgrenzen ist. An diesem Punkt hat also die neue Kulturarbeit einzusetzen. Der Weg hierzu ist auch schon gewiesen. Die namentlich von den Philosophen Edmund Husserl und Max Scheler eingeführte „phänomenologische" Forschung, die Erkenntnis der „Wesenheiten" und „Wesenszusammenhänge" aller Tatsachen ist es, die uns die angestrebte Klarheit bringen dürfte[1]. Mit Be-

[1] Vgl. die Arbeiten der genannten Forscher im 1. und 2. Bande des „Jahrbuchs für Philosophie und phänomenologische Forschung" (1913 und 1916), sowie Schelers Buch „Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle" (1913) und „Abhandlungen und Aufsätze" (1915): als Vorläufer Jonas Cohns „Allgemeine Ästhetik" (1901).

nutzung der Ergebnisse ihrer Untersuchungen können wir eine ganze Reihe von Wesensmerkmalen des Musik-Verstehens feststellen.

1. Das musikalische Verstehen ist Bewußtsein. Der Verstehende, ein menschliches Ich, wird sich des musikalischen Kunstwerks als solchen bewußt. Er „erschaut" es, gibt dem „Stoff" einen „Sinn". Im Bewußtsein des Verstehenden wird aus einem bloß sinnlichen (Gehörs-)Eindruck ein „Verstandenes", wird das Tonwerk zum „Gegenstand" des Verstehens.

2. Es ist ein Akt des Bewußtseins. Man unterscheidet Akte von Tätigkeiten und Zuständen. Freude oder Trauer sind Bewußtseinszustände, das Beachten eine Tätigkeit. Das Verstehen dagegen ist ein „Tätigkeitspunkt", allenfalls — bei „immer tieferem" Verstehen — eine Kette solcher Punkte; aber niemals eine anhaltende Tätigkeit, niemals ein Dauerbewußtsein.

3. Es ist ein Akt des Erlebens. Es ist kein Wollen, nicht einmal ein Streben. Kein Ausgangspunkt oder Ziel eines Strebens ist gegeben. Sondern der Verstehende „hat ein Erlebnis" des Tonwerks.

4. Es ist „reaktiv", nicht „spontan". Lieben und Hassen sind spontane Akte; das Geliebte und Gehaßte, „ersteht" als solches erst in dem Erleben, sein Wert (bzw. Unwert) wird im Lieben (bzw. Hassen) erst entdeckt. Der Verstehende dagegen „reagiert" auf etwas schon Gegebenes; sein Erleben „gründet" sich zwar auf ein spontanes Lieben, hat aber selbst keinerlei Spontanität.

5. Es ist intentional, keine bloße „Antwortreaktion". Die Freude und die Trauer „über etwas" sind Bewußtseinserlebnisse, die durch die entsprechenden Gegenstände „hervorgerufen", „ausgelöst" sind. Das Verstehen bezeichnet eine engere Verbindung von Subjekt und Objekt; jenes ist auf dieses „bezogen". Der Verstehende „richtet den Blick" auf den Gegenstand.

6. Es ist Erkenntnis („Reflexion"). Es ist kein ursprüngliches Erleben, kein unmittelbares Bewußtsein von etwas. Das Verstehen bezeichnet vielmehr schon ein „Zurückschauen", die Wendung des Blickes auf ein bereits gehabtes Erlebnis. Das Verstehen eines Tonwerkes setzt dessen Wahrnehmung voraus; auch faktisch — zeitlich — liegen Wahrnehmen und Verstehen des Wahrgenommenen oft weit auseinander.

7. Es ist Werterkenntnis, zum Unterschied vom „wertblinden" Erkennen. Schon das ursprüngliche intentionale Erlebnis, das bloße Blicken auf etwas kann ein „schlichtes" Wahrnehmen, ein einfaches „Vorstellen" sein, gesteigert zum „erfassenden Beachten" des Gegenstands, — ebenso aber auch ein intentionales Fühlen. Dieses Fühlen ist gleichfalls ein ursprüngliches Sich-Beziehen auf etwas, ein „von Hause aus objektivierendes" Erleben. Einmal jedoch kann es niemals zu einem erfassenden Beachten werden, andrerseits enthält es eine „Stellungnahme" zu dem Gefühlten, eine Wertung des intentionalen Objekts. Es ist dies der Grundgegensatz von „intellektuellen" (Verstandes-) und „emotionalen" (Gemüts-) Erlebnissen: aller Intellektualismus ist wertblind, alles Wertbewußtsein emotional. So ist das Verstehen von Tonsignalen intellektuell und daher wertblind, während das fühlende „Musikhören" ein Werterlebnis ist.

Der bezeichnete Unterschied bleibt in der Reflexion voll erhalten: wertblinde und wertende Erkenntnis sind scharf zu trennen. Auch Wertverhalte können Gegenstand

verstandesmäßigen Nachdenkens werden; so erklärt sich die musikalische Naturwissenschaft (Akustik, Tonphysiologie und -psychologie), Gemeinwissenschaft (Soziologie) und Geschichtsschreibung. Aber gerade das „musikalische Verstehen" ist ein Akt der Werterkenntnis, der emotionalen Blickwendung auf das ursprüngliche Fühlen und sein intentionales Objekt, das Tonwerk. Dieses ist im Sinne des musikalischen Verstehens kein bloßes „Ding", keine schlichte „Sache", — sondern ein „Wertding", ein „Gut". Musikalisches Verständnis hat also mit „Verstand" (im Sinne von Intellekt) nicht das mindeste zu tun. Man sollte es daher auch vermeiden, von „intellektuellen Seiten" des Musik-Erlebens oder von tonkünstlerischem „Denken" zu sprechen. Der Tonkünstler „bemerkt" nichts, „meint" nichts, „folgert" nichts, — sondern er wertet: liebt, fühlt, schätzt ab.

8. Es ist eine *ästhetische* Wertung. Es gibt mannigfaltige Arten und Stufen von Werten. Über „sinnliche" Werte wie Annehmlichkeit und Nützlichkeit erheben sich die „vitalen" (Lebens-) Werte: das Edle, das Kraftvolle. Über diesen wieder stehen die „geistigen" (Kultur-) Werte: Wahrheit, Sittlichkeit, Gerechtigkeit, Schönheit. Und als Höchstes gilt der „religiöse" Wert des Heiligen, Göttlichen. Das Tonwerk ist Träger eines Kulturwerts, des „Musikalisch-*Schönen*". Als solcher wird es ein „*ästhetisches*" Gut genannt, seine Wertung ästhetisches Erleben, — zum Unterschied etwa von dem „ethischen" Wert der sittlichen Persönlichkeit, oder dem „praktischen" irgend eines Gebrauchsgegenstandes.

9. Es ist eine *musikalische* Wertung. Die ästhetische Kultur ist in „Kunstwerken" verkörpert. Nach deren stofflicher Eigenart scheidet man die Werke der Bild-, Dicht-, Ton-, Geberdenkunst. Will man die Kunstgegenstände dieser Eigenart gemäß verstehen, so muß man sich vor der Heranziehung fremder Gesichtspunkte hüten. Die erläuternden „Programme" zu Tonwerken, gar etwa zu „absoluter" Musik, können immer nur ein dichterisches, niemals aber musikalisches Verstehen anbahnen. Und die sogenannte „Realisierung" musikalischer Kunstwerke durch Geberdenspiel ermöglicht höchstens eine mimische Würdigung. Musikalische Werte und Wertung haben eine mit aller Poetik und Mimik unvergleichbare Eigenart.

10. Dieses musikalische Verstehen endlich ist die Wertung des Tonwerkes als „*Einheit von Ausdruck und Gestalt*". Nicht zu verwechseln ist dabei das in den Klängen und Klangfolgen „Ausgedrückte" mit den „Gefühlen" des seine eigene Stimmung erlebenden *Hörers*; das Kunstwerk ist kein Spiegel seiner zufälligen Seelenschwingungen. Und ebenso falsch ist es, die musikalischen Vorgänge als Symbol irgendwelcher seelischen Bewegung ihres *Schöpfers* deuten zu wollen. Sie sind vielmehr unwillkürliche „Einfälle", die der Komponist nach den ihnen innewohnenden Gesetzen „gestaltet" hat. Sie sind unmittelbar sinnvoller Ausdruck des in ihnen quellenden Eigenlebens, eines „kosmischen Geschehens". Alle „vermenschlichende" Auslegung ist unmusikalisch.

Nicht weniger scharf zu trennen ist das Verstehen der musikalischen *Gestalt* der Tonwerke und die Erkenntnis des Werts der „Ausführung", die Würdigung des Erfolgs der „*Tongebung*", der Finger- und Kehlfertigkeit. Auch die Ausführung der Tonwerke — wie schon das Notenbild — gehört nicht zum Musikalisch-Wesentlichen, da beide nur ein schon Bestehendes „wiedergeben". Dieses Schon-Bestehende, Aufgezeichnete, Wiedergegebene, — *das* ist die reine tonkünstlerische Gestalt, die das

intentionale Objekt des musikalischen Verstehens ausmacht. Musik verstehen heißt: sich der Einheit des Ausdrucks und der Gestalt eines musikalischen Kunstwerks in einem tonkünstlerischen, ästhetischen, wertenden, erkennenden, intentionalen, reaktiven Akterlebnis bewußt werden.

3. Musikalische Bildung

Auf dem intentionalen Akt des Verstehens der musikalischen Güter beruht weiterhin alles tonkünstlerische „Verhalten", sei es genießend, erkennend oder handelnd. Der Genuß wird durch das Verstehen „vertieft", der Erkennende gelangt dadurch zur „richtigen Beurteilung", der Schaffende und Nachschaffende ringt sich zu gestaltender Erfüllung der „Forderungen" des musikalischen Vorwurfs durch, — mag dieser ein schöpferischer Einfall oder ein wiederzugebendes Tonwerk sein. Umgekehrt setzt jedes faktische Verstehen eine gewisse „Fähigkeit" voraus, ein Verstehen-*Können*. Diese Befähigung wird „Verständnis" genannt. Außerdem bezeichnet man als Verständnis auch den *Erfolg* des vollzogenen Verstehens-Aktes: das Subjekt tritt zum Objekt in ein Dauerverhältnis. Die Akte des Verstehens begründen besonders starke Gedächtnisspuren, das „Haben" des verstandenen Gegenstandes als „geistigen Besitztums". Endlich treten Voraussetzung und Folge des Verstehens miteinander in Verbindung, insofern jedes solche Erleben die Verständnisfähigkeit steigert: es erleichtert das spätere Verstehen auch nur ähnlicher Tatbestände durch die Möglichkeit gedächtnismäßiger Verknüpfung („Assoziation"). Die „Anlage" des Verständnisses wird auf diese Weise bereichert, gestärkt; zur „Natur" (dem Geborenen) tritt „Kultur" (Pflege).

Zwei Wurzeln sind es also, aus denen das Musikverständnis erwächst. Einmal muß eine *natürliche Beanlagung* vorhanden sein, sowohl der Sinne, wie des Gemüts. Tonkünstlerisches Verstehen bedingt ein „durchschnittlich gesundes" (nicht mehr!) Gehör, einen ebensolchen Zeitsinn („rhythmisches Gefühl") und die Kraft zu spontanem Lieben, intentionalem Fühlen und reflektierender Blickwendung. Hierzu muß zweitens eine *kulturelle Bildung* treten. Der musikalisch Beanlagte muß sich seiner natürlichen Fähigkeiten bewußt werden, sich auch an den Vollzug der intentionalen — ursprünglichen wie rückschauenden — Erlebnisse gewöhnen. Er muß sich eine gewisse „Fertigkeit" aneignen, die selbst gemachten oder von andern mitgeteilten Erfahrungen assoziativ auszunutzen und Wiederholungsfälle als schon Vertrautes zu erkennen. Dadurch wird der seelische Kräfteverbrauch beim Vollzug der einzelnen Akte beträchtlich vermindert.

Der Grundgegensatz von Natur und Kultur — schon die Namen sagen es — ist der, daß das Natürliche „angeboren", das Kulturelle „anerzogen" ist. Die Beanlagung ist vorhanden oder eben nicht vorhanden. Es gibt tatsächlich — wenn auch wenig — „unmusikalische" Menschen, so gut wie „farbenblinde"; sie können durch keinerlei Bildung „musikalisch" werden. Bei allen „normal" Beanlagten aber lassen sich die natürlichen Fähigkeiten durch Ausbildung entwickeln und steigern. *Kultivierte Natur, — das ist musikalisches Verständnis!* Die Natur ist ein unabänderlich Gegebenes, die Kultivierung jedoch muß immer weiter fortschreiten, erweitert und vertieft werden: als *tonkünstlerische Erziehung*. In *diese* Richtung weist der Aufruf zur Ausbreitung des musikalischen Verständnisses.

Hier nämlich gerade sind wir in der musikalischen Kultur besonders weit zurück. Schon seit Jahrhunderten bemüht man sich um die „technische" Ausbildung der Musiker: in der Verwertung der physischen Gegebenheiten (Instrumentenbau und -handhabung). Ebenso alter Herkunft ist die Unterweisung in der Tongestaltung („Komposition"). Eine besondere Pädagogik des Vortrags („Reproduktion") ist dagegen erst in neuerer Zeit üblich geworden. Und die Erziehung zu aufnehmender („rezipierender") Wertung der Musik, zum tonkünstlerischen Verstehen empfangener Eindrücke, liegt noch heute völlig im Argen. Gerade hier aber sind pädagogische Maßnahmen am allerwichtigsten; von hier aus, durch Förderung des Musikverständnisses, — nicht durch Gestaltungs- und Vortragslehren oder technische Ratschläge —, kann und muß das Ziel einer Allgemeinen musikalischen Bildung erreicht werden! Auch der vielfach geforderte musikalische Schulunterricht hat an diesem Punkte einzusetzen. Hörenlernen im Sinne der Erweckung des musikalischen Verständnisses, das ist im Hinblick auf die Tonsprache dasselbe wie das Lesenlernen in bezug auf die Wortsprache, — wobei „Lesen" freilich nicht als bloßes Wiedererkennen der Schriftzeichen, sondern auch als Verstehen des „Sinnes" des Gelesenen gemeint ist.

Die hier geforderte Ausbildung des musikalischen Verständnisses dürfte somit einerseits die wichtigste und dankbarste, andrerseits wieder die bisher am mangelhaftesten erfüllte Aufgabe der Musikpflege sein. In jeder Richtung ist unsere Allgemeine musikalische Bildung zurückgeblieben: sowohl hinter aller-sonstigen Allgemeinen Bildung, als auch hinter der Besonderen musikalischen Bildung. Die Erklärung hierfür gibt die Geschichte und der gegenwärtige Stand der diesem Bildungszweige entsprechenden wissenschaftlichen Forschung. Deren Ergebnisse sind es, die der Allgemeinheit als „Lehren" mitgeteilt werden, die man sich als „Kenntnisse", als „Wissen" aneignet. Und aus denen — als Erkenntnissen eines „idealen Seinsollens" — man die „Normen", „Pflichten", „Anweisungen", „Ratschläge" ableitet. Je weiter die Forschung der Gelehrten also fortschreitet, um so reichere Bildung kann sich verbreiten. Die Musikwissenschaft nun ist bisher weit überwiegend nur Geschichtsschreibung gewesen, allenfalls „wertblinde" Naturerkenntnis (Akustik, Physiologie, Psychologie, Soziologie); die musikalische „Kulturwissenschaft" (reale Werterkenntnis, Normensetzung) war bisher nur kümmerlich entwickelt: in der sogenannten „Fachtheorie", einem Gemisch von Technik und Pädagogik. Eine systematische Ausbildung der tonkünstlerischen Rezeption war schon deshalb unmöglich, weil ihr die unerläßliche „apriorische" (übererfahrungsmäßige) Grundlage fehlte: eine „Phänomenologie" (Wesenserkenntnis) der Tonkunst, eine philosophisch-kritische Musikästhetik[1]. Eine solche philosophische Grundlegung ist die Voraussetzung jeder realen musikalischen Werterkenntnis, zumal der Erziehungslehre, — und ganz besonders wieder der systematischen Ausbildung des tonkünstlerischen Verständnisses.

Aber so ganz trostlos ist die Lage doch nicht, gerade im Hinblick auf das zuletzt Gesagte. In den allerletzten Jahren sind einige erfolgreiche Versuche unternommen

[1] Vgl. hierzu die Aufsätze des Verf. in der ZfM: „Die Erkenntnis der Tonkunst", „Das Erwachen der Ästhetik", „Das Musikalische überhaupt".

worden, die erwähnten Lücken auszufüllen: so seien Karl Grunsky[1], August Halm[2] und Hans Pfitzner[3] als Anreger einer phänomenologischen Musikästhetik genannt, — Hugo Riemann[4], Ernst Kurth[5], Hermann Kretzschmar[6] und ganz besonders Arnold Schering[7] als Vorkämpfer für eine musikalische „Deutungslehre". Während Riemanns und Kurths Arbeiten zur „Tonvorstellungslehre" noch zum großen Teil idealwissenschaftlicher Erkenntnis dienen, steuert Schering — im Verfolg von Kretzschmars Anregungen zu einer musikalischen „Hermeneutik" (Deutungslehre) — geradenwegs auf die „Beförderung des Verständnisses und der psychischen Resonanz", die Unterweisung im verstehenden Werten musikalischer Eindrücke, die Erziehung zum Musikhören hin.

Die Ausbildung des tonkünstlerischen Verständnisses ist uns also nicht nur als Aufgabe gestellt, sondern auch gewisse Möglichkeiten ihrer Erfüllung sind schon gefunden, Wege zur Erreichung des angestrebten Zieles gewiesen. Wie Halm sagt: „Bereits sind einige vom Betrachten zum Wollen und Tun emporgestiegen". Folgen wir diesen Führern! Und helfen wir dadurch mit beim Wiederaufbau unsres Geisteslebens, der deutschen Gemütskultur! Erst dann kann die Musik uns etwas „sagen", wenn wir ihre Sprache verstehen gelernt haben; dann aber ist sie „höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie"!

---

[1] „Musikästhetik" (1907).

[2] „Von zwei Kulturen der Musik" (1913); „Die Symphonie Anton Bruckners" (1914); „Von Grenzen und Ländern der Musik" (1916).

[3] „Vom musikalischen Drama" (1916); „Futuristengefahr" (1917).

[4] „Die Lehre von den Tonvorstellungen" (Jahrb. der Musikbibl. Peters 1914/15 u. 1916).

[5] „Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik" (1913); „Grundlagen des linearen Kontrapunkts" (1917).

[6] „Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik" (Jahrb. der Musikbibl. Peters 1902 u. 1905).

[7] „Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik" (Ztschr. f. Ästhetik, IX. Bd., 2. H., 1913); „Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören" (2. Aufl. 1917).

Spanisch-katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts

Von

Otto Ursprung, München

Auf den Montserrat[1], „eines der wunderbarsten, bizarrsten und grandiosesten Märchen der Schöpfung", zur sagenreichen Stätte des heiligen Gral, als Montsalvage besungen von Dichtern und in aller Länder Zungen gepriesen, zum Kloster, beschenkt mit Kleinodien von Fürsten und Königinnen, zu einem Muttergottesbild, an das die historische Erinnerung der Freiheitskämpfe der Spanier gegen die Araber geknüpft ist, dorthin kamen der frommen Waller viel. Montserrat war (und ist heute noch) für den Spanier ein nationales Heiligtum, ein religiös-nationaler Mittelpunkt. Der heiligen Gefühle voll zog der Pilger längs der sonnendurchglühten Felswände, betrat nach mühsamen Wegen die ehrwürdige Stätte. Da umfing ihn ein Kirchenraum von ausgesucht baulicher Schönheit, gefüllt von Scharen frommer Beter. Alle Aufmerksamkeit war dem alten Marienbild zugewandt, vor dem die Mönche einen choralen Gesang anstimmten, welcher, von einem zweiten und dritten Chor aufgegriffen, zu einem zwei- und dreistimmigen Kanon sich ausweitete und durch einen den Altardienst versehenden Priester mit einer feierlichen Oration geschlossen wurde. Die Pilger harrten auch die Nacht über im Gebete aus, wohnten dem nächtlichen Offizium der Mönche bei, beteten dann wieder still für sich weiter. In die stille Betrachtung streuten sie Gesänge und Tänze ein, jedoch — wie die Mönche ihnen nahelegten — „honeste et parce, ne perturbent perseverantes in orationibus et devotis contemplationibus". Des tagsüber fanden diese Gesänge und Tänze auf dem Kirch-

[1] In der musikalischen Welt sind die Benediktiner von Montserrat unter dem in Wien für sie gebräuchlich gewesenen Namen „Schwarzspanier" bekannt. In dem von der Säkularisation getroffenen Hause ihrer Wiener Niederlassung, dem „Schwarzspanierhause", wohnte Beethoven von 1825 bis zu seinem Lebensende. — Heute zählt Montserrat nur wenige Mönche, die mit Bienenfleiß an der Wiederherstellung ihres 1812 durch die Franzosen zerstörten Klosters arbeiten und, was ihnen von den Resten ihrer alten Kunstschätze und historischen Denkmäler noch erreichbar ist, zu sammeln suchen. Eine literarische Frucht dieser ihrer Tätigkeit sind die Analecta Montserratensia. Vol. I (Any 1917, Monestir de Montserrat, 1918) enthält eine Abhandlung „Els cants dels romeus" von Don Gregorio M. Suñol, welcher Phototypien nach dem Llibre Vermell, Bibliot. Monts. ms. 1, fol. 21—27 beigegeben sind. Von dem in Vol. II niedergelegten Aufsatz „La impremta de Montserrat (segles XVè —XVIè)" von Don Anselm M. Albareda wird auch die Geschichte des Notendruckes Kenntnis nehmen. Seit 1500 befaßte sich das Kloster auch mit Choraldrucken (anscheinend niemals mit Mensuralnotendruck) und verwendete, soweit wenigstens aus beigefügten Faksimilia kenntlich ist, seit 1521 bewegliche (Metall-)Notentypen. Zu diesem Zwecke hatte es 1499 Joannes Luscher, Buchdruckermeister in Barcelona, in seine Dienste genommen, der mit Udalricus Belch von Ulm, Joannes Mock „fusor" und anderen ungenannten Gesellen, zwei Jahre lang auf Montserrat weilte. 1518 hatte es sich Joan Rosembach verpflichtet, einen geborenen Heidelberger, der sich ebenfalls in Barcelona niedergelassen hatte und hervorragend schöne Druckwerke lieferte. — Unlängst kam die Münchener Staatsbibliothek als einzige unter den deutschen Bibliotheken in den Besitz der sehr schön ausgestatteten Analecta Montserratensia. In entgegenkommendster Weise stellte sie das Werk zur Verfügung, um darüber in unserer Zeitschrift berichten zu können. Bei näherem Zusehen aber ergab sich, daß mit Ausnahme der Kanones sämtliche Gesänge mehr oder weniger falsch übertragen sind und der Kommentar jeglicher musikwissenschaftlichen Einstellung entbehrt. So war also an Stelle eines kurzen Referates obige selbständige Abhandlung nötig geworden.

Zur Geschichte des Notendrucks s. auch Aloys Schulte, Die deutschen Kaufleute und die Anfänge des Buchdrucks in Spanien (in Festgabe Friedr. von Bezold, Bonn 1921).

platze ihre reiche Fortsetzung. Das geschah, um die ermüdeten Pilger aufzufrischen und der religiösen Begeisterung Ausdruck zu verleihen. Auch sollten die Pilger etwas von diesen Gesängen auf den Weg mit nach hause nehmen „vitando (!) cantilenas vanas atque trepudia inhonesta“[1].

Die „Cants del romeus“, Pilgerlieder, wie sie Don. Greg. Suñol nennt, galten mit einer einzigen Ausnahme alle der „Virgo spendens hic in monte celso .. Serrato“, der „Inperayntz de la civtat ioyosa“. In der lokalen Bezugnahme der Texte, ihrer moralisierenden Tendenz, ihrer öfters ganz schulgemäß theologischen Ausdruckweise geben sich die Dichter derselben zu erkennen: es sind zumeist wohl Mönche von Montserrat selber, welche in gehobener Sprache und freigefügten Formen einen jambischen „Rhythmus“ abfassen, im Charakter der Scholarenpoesie leicht hinfließende und einprägsame Strophen und Sinnsprüche reimen, im Volkston dichten, auch gar lateinische und katalanische Verse zur sog. „Mischpoesie“ verbinden.

Um diese recht verschiedenartigen Texte legten sie ein melodisches Gewand, das eine noch größere Mannigfaltigkeit aufweist, als sie bereits die Dichtungen ergeben.

Dem Rhythmus O virgo splendens gaben sie eine chorale Melodie, im Protos authenticos (dorische Kirchentonart). Indes der Mangel an melodischen Entsprechungen, die schablonenhafte Gruppierung der Noten zu torculi und porrectus, das Gleichmaß von 16 Noten innerhalb einer jeden Periode, der sklavisch eingehaltene Wechsel von Finalis und Mediante (Dominante) am Schlusse der Perioden, wobei die Melodie fast ebenso regelmäßig einmal von unten und dann von oben auf diesen Abschnitt hingeführt wird: alle diese Dinge besagen, daß der Gesang nicht im Geiste der Gregorianischen Melodien erfunden ist, sondern ein außerchorales Interesse bei dessen Fertigung maßgebend war; er sollte sich als „Caça“, d. h. Caccia zu kanonischem Vortrag eignen. Es hat jedoch das satztechnische Können mit der künstlerischen Absicht nicht gleichen Schritt gehalten[2] und hinsichtlich der übermäßigen Ausdehnung hat den Tonsetzer das Formgefühl gänzlich im Stich gelassen. Es ist lediglich eine recht abstruse Gelehrtenmusik zustande gekommen. Wie ist dagegen der ebenfalls dreistimmige Agnus-Dei-Kanon von Altenryf[3], der einzige chorale Kanon, den wir bisher kannten, gerade durch seine Kürze ein feinempfundenes, wirkungsvolles Stück!

Die beiden kleinen Kanones Laudemus virginem (auch mit dem Text Plangamus scelera) und Splendens sceptigera wollen nun einen volkstümlichen Ton einhalten. Wiederum sehen wir, daß der Tonsetzer mit der Technik des imitatorischen Satzes zu ringen hat, daß er ferner noch so sehr in der choralen Tonart (dorisch) leibt und lebt, daß er das Ausklingen des Kanon Laudemus virginem in der Mediante ā für einen befriedigenden Abschluß hält.

Immerhin sind uns die drei Kanones von Montserrat eine wertvolle Bereicherung unserer Kenntnis von der alten Kanonpraxis. Allmählich gelangen wir zu einer

---

[1] Llibre Verm. ms. 1, fol. 22r (phototyp. in dem angezeigten Buche) und fol. 77. Noch im 16. Jahrhundert ist von „voces y coplas“ zu Ehren Mariens die Rede. Siehe Pere de Burgos, Historia de Montserrat, 1514.

[2] Im Zusammenhalt mit den gehäuften Quintenparallelen im Rhythmus O virgo splendens dürfte von Interesse sein, was Aug. Hammerich in der Nachschrift zu seinen „Studien über isländische Musik“ (SIMG I [1899/1900] S. 369 ff.) über noch vorkommendes Quintieren in Portugal mitteilt.

[3] Veröffentlicht in P. Wagner, Gesch. d. Messe. Leipzig 1913, S. 32.

Übersicht über diesen Kunstzweig und können die erhaltenen Denkmäler nach festen Gesichtspunkten ordnen. Dem hochstehenden volkstümlichen Sommerkanon gesellen sich also die zwei primitiven volkstümlichen Stücke von Montserrat zu. In die chorale Welt ist die Kanonpraxis eingeführt und mit den zwei obigen Denkmälern von denkbar schärfster gegensätzlicher Art belegt. Die Scholarenpoesie hat den bekannten Kanon von der Martinigans[1] geschaffen und diesen Kunstzweig in den Dienst köstlichen Humors gestellt. Die Gesellschaftsmusik hat sich die wirkungsvolle Kanontechnik nicht entgehen lassen, dessen sind die italienischen Caccien Zeugen; sie hat sich aber an ihr bald zu Künsteleien verstiegen, wie einige französische Beispiele beweisen. Über alle Musikländer erstreckt sich die Kanonpraxis vom englischen Norden bis zum romanischen Süden, auch Spanien nicht ausgeschlossen, von welchem noch Riemann, Handbuch der Musikgesch. II, 1, S. 89 zu behaupten scheint, daß es den Kanon nicht gekannt habe.

Fünf Pilgergesänge von Montserrat, darunter ein zweistimmiger, sind Lieder im Volkston. Als solche weisen sie sich aus durch ihre Form und ihre Melodik. In ihrem formalen Aufbau sind sie äußerst knapp und präzis, bestehend aus Kehrvers und Wechseltext. Mit der einzigen Ausnahme von Los set gotxs steht der Kehrvers an der Spitze der Strophe (cupla, Coble) und wird nach der letzten Strophe noch einmal wiederholt.

Das ist aber jene Kunstform, welche als Gemeingut des romanischen Kulturkreises in der mehrstimmigen Gesellschaftsmusik des 14. Jahrhunderts, der italienischen ballade sowohl wie der französischen chanson balladée, uns begegnet, hier aber in einer primitiven Gestaltung erscheint, so wie sie im Volke lebte[2]. Da uns Lieder mit solchen grundlegenden Formen in nicht allzu großer Zahl erhalten sind, müssen wir die Montserratenser Cants dels romeus umso höher schätzen.

Die Melodie wird stets von zwei Perioden a und b bestritten, welche in verschiedener Kombination dem Vorsänger und dem Chor zugeteilt werden. Im einzelnen stellt sich das metrische und das musikalische Schema der einzelnen Lieder folgendermaßen dar[3]:

I. Einstimmige Gesänge:

1. Los set gotxs: (8 Strophen)
   a) Wechseltext in drei Verspaaren
      – ∪ – ∪ – ∪ – ‖ – ∪ – ∪ – ∪ –
      Kehrvers aus zwei gereimten Zehnsilbern.
   b) Wechseltext /: a :/ + Kehrvers /: b :/
   c) Vorsänger (a_{1+2+3}) + Chor (a_3 + /: b :/)
   NB. Die erste Strophe ist auf nur zwei Verspaare verkürzt.

---

[1] S. H. Post, Ein Lied aus dem Klosterleben des Mittelalters (ZfM I, 701 ff.) und Heinrich Rietsch, Der Martinskanon (ZfM II, 176 f.). Die melodische und rhythmische Führung des Gesanges, welche zwei deutlich verschiedene Abschnitte ergibt, und ferner die Einhaltung einer klaren und volkstümlich verständlichen Form, welche wir sonst an der Scholarenpoesie beobachten, lassen die von Post gegebene Lösung des Kanon als die einzig richtige erscheinen.

[2] Vgl. Friedr. Ludwig, Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts (SIMG IV, 1902/03, S. 16 ff.) und H. Riemann, Handbuch d. Mus.-Gesch. II, 1 über die Formen der Liedkomposition des 14.—15. Jahrhunderts. Auch vgl. man den im letzten Heft unserer Ztschr. erschienenen Aufsatz von A. Geiger, Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villancico.

[3] a) gibt das metrische, b) das musikalische Schema, c) die Verteilung auf den Vortrag an.

2. Cuncti simus: (4 Strophen)
   a) Kehrvers – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ‖ ⏑ – ⏑ – – Wechseltext aus zwei Verspaaren – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ‖ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
   b) Kehrvers /: a :/ + Wechseltext /: b :/ a + Kehrvers /: a :/
   c) Jede Verszeile des Wechseltextes wird vom Chor sofort wiederholt.

3. Polorum regina: (3 Strophen)
   a) Kehrvers und Wechseltext aus je einem Verspaar /: – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – :/
   b) Kehrvers /: a b :/ + Wechseltext b (a b)
   c) Jeder Abschnitt (a b), b, (a b) wird sofort wiederholt.
   NB. Im Wechseltext der Strophe bringt nur b einen neuen Textgedanken, (a b) sind wieder gleichlautend.

4. Ad mortem: (9 Strophen)
   a) Kehrvers – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ‖ /: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ :/ Strophe aus drei Doppelversen
   b) Kehrvers (a + $\frac{a}{2}$) + Wechseltext /: b :/ a $\frac{a}{2}$
   c) Es wird bereits die letzte Verszeile $\frac{a}{2}$ wiederholt, dann der Kehrvers.

II. Mehrstimmige Gesänge.

5. Stella splendens: (7 Strophen)
   a) Kehrvers aus zwei, Wechseltext aus vier Verspaaren ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ‖ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
   b) Kehrvers /: a :/ + Wechseltext /: b :/: a :/

6. Inperayntz:
   b) a (= 4 Melodieglieder) + b b′ (je 2 Glieder).

7. Mariam matrem: (5 Strophen)
   a) Kehrvers aus zwei, Wechseltext aus vier Langzeilen mit sehr kunstvoller Reimstellung ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – / ⏑ – ⏑ –
   b) Kehrvers /: a :/ + Wechseltext /: b :/: a :/

Bei aller Verschiedenheit im formalen Aufbau weist die melodische Struktur genug der gemeinsamen Züge auf. Dur- und Mollempfinden, welches vorherrscht, schlägt öfters in diatonische Kirchentonarten um und erhält durch einen ganztstufigen Leitton eine anziehende Herbigkeit. Nicht zu verkennen ist die mehrmals vorkommende Modulation der ersten Periode (Kehrvers) nach der Dominante und zurück zur Tonika, während der Mittelsatz (Wechseltext) meist in einer neuen Tonart einsetzt, wohl eine früheste Spur dafür, daß sich das Verwandtschaftsverhältnis der Tonarten ausbildet. Spanien besaß von altersher (und besitzt bis heutigentags) auch noch andere Tongeschlechter und Oktavensysteme, welche unter maurischem Einfluß entstanden sind und der mozarabischen (d. h. in wörtlicher Übersetzung „arabisierten") Kultur Spaniens entsprechen. Salinas hat uns in seinem Traktat ein Beispiel hiefür erhalten; Pedrell teilt in Cancionero popular mehrere solcher Melodien mit[1]. Bekannt waren maurische Weisen

[1] Karl Geisenheimer, ein Deutschspanier, hat in einem Artikel in den Münch. N. Nachr.

wenigstens im 14. Jahrhundert auch in Katalonien, wenngleich dessen Gebiet niemals unter maurischer Botmäßigkeit gestanden und dessen Kultur stets mit dem provençalischen Norden in engster Verbindung gewesen war. In den Montserratenser Liedern jedoch findet sich davon keine Spur. Die Abwehr des Islam in Glaubenssachen und ein selbstbewußtes Beharren auf nationaler Eigenkultur waren hier offenbar miteinander Hand in Hand gegangen. Gemeinsam ist den Liedern ferner eine Melodiebildung in stufenweiser Fortschreitung der Töne, die melismatische Ausschmückung der vorletzten Textsilbe des Verses, das scharfe Absetzen der Perioden, die Bevorzugung des Tripeltaktes, die Durchbrechung des rhythmischen Ablaufes, indem die Perioden nicht immer von gleicher Ausdehnung sind oder in trochäisch rhythmisierte Perioden ein Sarabandenrhythmus (Jambus) eingestreut ist, einmal auch drei- und zweiteilige Takte wechseln.

Geradezu blühend ist die Weise des zweistimmigen Stella splendens zu nennen. Nur droht hier die Brevis g zur Silbe mon(te) die melodische Linie zu zerreißen. Ein guter Vortrag kann diese Gefahr wohl etwas überbrücken, aber dies auffallende Verhältnis nicht gänzlich beseitigen, geschweige denn restlos erklären. Es erhebt sich vielmehr eine gewichtige Frage: Ist die vorliegende Verbindung von Wort und Ton wirklich die ursprüngliche? Oder wurde etwa das bekannte Verfahren der Contrafacten angewendet und einer bereits vorhandenen Volksmelodie ein religiöser Text unterlegt? Die deutliche Zäsur nach dem vierten Takt der Melodie sowie der Begleitstimme und der in unserer Fassung ganz unsymmetrische Bau der ersten Periode, dazu der Vergleich mit Los set gotxs von den Montserratenser Liedern und mit dem rhythmisch-melodischen Schema, welches Salinas mitteilt[1], ferner die Anomalie, die in Jamben abgefaßten Verszeilen einmal mit der melodischen Thesis, sonst aber mit der Arsis zu beginnen (die Doppelnotierung des a der ersten Textsilbe ist wohl kaum instrumental zu deuten!), endlich die eingangs berührte Absicht der Mönche, den Pilgern einwandfreie Tanzlieder mit auf den Weg zu geben — all diese Beobachtungen machen nunmehr unsere oben ausgesprochene Vermutung zur Gewißheit: Stella splendens ist ein Kontrafaktum! Dann aber sind wir sofort zur weiteren Folgerung berechtigt, daß auch in den anderen einstimmigen Liedern sich echte Volksmelodien verbergen. Die Gesänge von Montserrat stellen also verschiedene Typen des spanischen Volksliedes dar. Die Analecta Montserratensia verlegen aus sprachlichen Gründen die Entstehung der beiden hier vorkommenden katalanischen Texte in die Mitte des 14. Jahrhunderts, also in jene Zeit, von welcher literarische Bestrebungen zur Wiederbelebung des provençalischen Geistes festgestellt wurden[2]. Damit sind für die untere Altersgrenze unserer Lieder sehr wichtige Anhaltspunkte gegeben. Mehr

73. Jahrg. (1920) Nr. 154 u. 159 über „Altspanische Volksmusik" auf die mozarabischen Tongeschlechter hingewiesen. Vgl. dazu Francisci Salini, De musica libri septem, Salamantica 1577, pag. 338, und den Auszug aus Salinas, welchen Felipe Pedrell, Folk-lore musical castillan du XVIe siècle (SJMS I, 1899/1900) gibt; s. Beispiel S. 391. Als Hieronymus Münzer, ein Nürnberger gelehrter Arzt, auf seiner Spanienreise 1494/95 nach Barcelona kam und bei der dortigen deutschen kaufmännischen Kolonie zu Gast war, „astiterunt continuo musici cum diversis generibus instrumentorum ... fecerunt coreas, saltaciones more Maurorum". (S. Ludwig Pfandl, Itinerarium hispanicum Hieronymi Monetarii, New York & Paris 1920, S. 13.)

[1] Salinas, a. a. O., S. 363 und Pedrell, SJMG I, S. 397, letztes Notenbeispiel.

[2] Anal. Montserr. I, 177 und Gg. Ticknor, Gesch. der schönen Literatur in Spanien. Deutsch von Nik. Heinrich Julius, I, Leipzig 1852, S. 264 u. 266.

denn zweihundert Jahre später befaßt sich Francesco Salinas als erster mit spanischen Volksmelodien. Doch teilt er, der mit der Humanistenbrille bewaffnet alles seziert und trocken schematisiert, nur kurze Liedanfänge mit. So unentbehrlich auch sein Traktat für die spanische Liedforschung ist, können wir an den dargebotenen interessanten Bruchstücken und anatomischen Präparaten wahrlich für die spanische Liedkultur nicht warm werden. Hier in den Montserratenser Liedern dagegen liegt uns eine ganze Anzahl von Sangesweisen vor, vollständig erhalten, aus einem klar umgrenzbaren zeitlichen Abschnitt und örtlichen Bezirke stammend und in eine lebensvolle Umwelt eingestellt.

Wenn auch in das geistliche Gewand von Contrafacten gesteckt, sind sie doch ihrer ursprünglichen Bestimmung erhalten geblieben; sie dienten laut Vorbemerkung des Kopisten und wiederholten Überschriften dem Rundtanz, dem religiösen Reigen. Über diesen erfahren wir nun in der Grande Encyclopédie, Tome XIII, pag. 885 (Artikel gezeichnet von E. H. Vollet) Folgendes: En quelques villes de France, mais communément en Espagne et en Portugal, des fidèles passaient une partie de la nuit la veille des fêtes, devant les portes des églises ou dans les cimetières, chantant des cantiques et dansant. C'est aux divertissements et ébattements de ce genre qu'appartient le nom des „fêtes baladoires"; elles furent condamnées en 774 par le pape Zacharie etc." Wenn wir diese Ausführungen recht verstehen, hat sich in der Abgeschlossenheit der iberischen Halbinsel (als ein Nachzügler der antiken Kultur?) eine alte Choristik am Leben erhalten, ein Konservativismus, wie wir ihn ähnlich von der mozarabischen Liturgie wissen[1]. Vielleicht gerade darum hatte der Tanz für den Spanier aber auch noch einen anderen Sinn als ausschließlich den der Belustigung und des gesellschaftlichen Vergnügens; man hatte ihn mit einer religiösen Feierlichkeit zu umgeben und sogar in das Zeremoniell des Gottesdienstes zu verweben gewußt. Und offenbar haben sich in diesen Landstrichen der spanisch-provençalischen Kultur die religiösen Tänze, weil von alters mit religiösen Ideen verknüpft, von Auswüchsen ziemlich freigehalten und konnten von kirchlichen Kreisen gefördert werden, während anderwärts die Flagellanten und Chorizanten ihr Unwesen trieben und von kirchlicher wie weltlicher Seite bekämpft werden mußten[2].

In kulturhistorischem Betracht das interessanteste Stück unter unseren Liedern ist „Ad mortem festinamus", ein Totentanz. Seitdem der Schwarze Tod die Völker Europas heimgesucht (1347/48), haben alle Künste den Vorwurf vom Totentanz aufgegriffen um die sieghafte Macht des Todes über alles Menschenleben, alle Stände, alle Altersstufen in Wort und Bild darzustellen. In der bisherigen wissenschaftlichen Behandlung[3] ist aber die Anfangsgeschichte des Totentanzes, so sehr

[1] Die mozarabische Liturgie hat vorgregorianische Texte und Melodien erhalten.

[2] Vgl. Hecker, Die Tanzwut, eine Volkskrankheit des Mittelalters, Berlin 1892. Die Geißler sind verwandt mit den Chorizanten. Hergenröther, Handbuch der allgemeinen Kirchengeschichte, 4. Aufl., 2. Bd., Freiburg 1904, S. 799, und Paul Runge, Gesänge der Geißler des Pestjahres 1349.

[3] Neben einer Geschichte des Totentanzes muß bei der übergroßen Literatur über dieses Gebiet geradezu von einer Geschichte der Totentanzforschung gesprochen werden. Siehe hierüber A. Dürrwächter, Die Totentanzforschung (in der Hertling-Festschrift, I. Bd., Kösel, Kempten-München 1913), ferner W. Seelmann, Die Totentänze des Mittelalters (im Jahrbuch des Ver. f. niederdeutsche Sprachforschung, Jahrg. 1891 (XVII), W. Fehse, Der Ursprung der Totentänze, Halle 1907 (Gymn.-Progr.), P. Krupka, Zur Genesis der mittelalterl. Totentänze, Stendal 1908 (Gymn.-Progr.), Storck,

sie auch die Geister beschäftigt hat, noch auf recht unsicherem Fundament aufgebaut. Neben der Untersuchung über den Zeitkreis der Entstehung, als welcher fast ausnahmslos, wie eben erwähnt, der Schwarze Tod angenommen wird, hat man sich auch die Frage nach dem Lebenskreis, aus welchem der Totentanz geworden ist, vorgelegt. Man hielt nun zunächst dafür, daß der Totentanz eine Erfindung der kirchlichen, speziell der mönchischen Kreise des Mittelalters sei; später dachte man wegen der offensiven Haltung vieler Totentänze gegen Klerus und Adel mehr daran, daß die sozialen Umwälzungen des Mittelalters die treibende Kraft gewesen seien. Man wollte das Ursprungsland der Totentänze ausfindig machen und kam dabei auf das nordwestliche Frankreich, dann auf Deutschland, weiters auf die Bretagne. Man forschte nach der ursprünglichen Gestalt der Totentänze und glaubte dafür ein Totentanzdrama, ein tableau vivant annehmen zu müssen, dann stand die Vermutung für ein lyrisches Tanzlied, in welchem der Tod als Bote an die einzelnen Lebenden herantrat, griff auf die alten Sagenstoffe vom Elfentanz und auf die Edda zurück, zog die schon früher in Anspruch genommene Legende von den drei Toten und drei Lebenden neuerdings in Betracht, wies endlich auch hin auf die in lateinischer Sprache abgefaßte internationale geistliche Literatur des Mittelalters und war zum Schluß gekommen: „Die Personifikation des Todes ist erst sekundär in dem Motiv des Totentanzes ... Die Darstellung des Todes, wie wir sie jetzt überliefert erhalten haben, ist eine Folge der Totentänze ... Aus dem Tanz der Toten ist ein Tanz des Todes, aus den Toten ist der Tod geworden" (W. Fehse). Es wurde ferner untersucht, ob Text oder Bild das erste gewesen ist. Und namentlich hatte sich bei all diesen Erörterungen immer mehr die grundlegende Frage: Wie kommt das Tanzmotiv in die Darstellung? in den Mittelpunkt der Forschung geschoben, ohne indes eine allseits befriedigende Lösung zu erhalten. Bei solcher Lage der Dinge konnte A. Dürrwächter mit vollem Rechte sagen: „Alle diese Ergebnisse sind nicht so bestimmt und unangreifbar, wie wir sie gern sehen möchten. Hypothesen und ihre Schatten, Bedenken, können fast bei keinem entbehrt werden. Wertvolle Zwischenglieder fehlen uns in den einzelnen Entwicklungslinien, und an ihrer Vereinigungsstelle stoßen wir noch immer auf Rätsel ... Das Totentanzproblem ist uns in mancher Hinsicht klarer, aber es ist auch komplizierter geworden ... Wir möchten nun erst recht doch auch deutlicher sehen, aus welchem innersten Geiste heraus, aus welchen sie günstig auslösenden Umständen die Totentanzidee sich herausgebildet hat."

Nun tritt mit dem Montserratenser Totentanzlied ein neuer Zeuge in den Kreis der Untersuchungen, der gerade aus Spanien, dem typischen Lande der Choristik und des religiösen Tanzes kommt, an Alter alle bisher bekannten Dokumente — sie sind außer der Danza general nur literarische Hinweise auf das Vorkommen des Totentanzes — um ein erhebliches übertrifft und der Zeit des Schwarzen Todes unmittelbar nahesteht. Entstanden ist es nicht notwendig in Montserrat selbst, da die

---

Das Vado mori, Zeitschrift für deutsche Philologie 42 (1910), S. 422 ff. In unserem Zusammenhange darf nicht unerwähnt bleiben, daß danse macabre, die französische Bezeichnung für Totentanz, von der jüngeren Etymologie mit dem arabischen maqbara in Verbindung gebracht wird. Jedoch, wie mir mein verehrter Kollege, Herr Dr. K. Julius-München, ein ebenso gründlicher Kenner des Spanischen wie der arabischen Dialekte mitteilt, besteht eine Ableitung des Wortes macabre aus dem Arabischen zu Unrecht. Über dramatische Darstellungen mit dem Tod als Bühnenfigur siehe u. a. Don Quichote II, 11.

letzte Strophe doch zu wenig lokale Beziehungen enthält. So dürfen wir bei den oben berührten Zusammenhängen mit der alten Choristik damit rechnen, daß ähnliche Texte auch anderwärts in Spanien vorkamen, und dürfen ferner nicht ausschließen, daß auch diese Contrafacten waren. Wenn nun das Montserratenser Tanzlied nicht das einzige seiner Art war, können wir uns da berechtigterweise der Meinung hingeben, es sei das älteste? Kaum! Jedenfalls aber sehen wir die bisher festgehaltene Zeitgrenze von der Entstehung der Totentänze in bedenklicher Weise ins Wanken geraten; die zeitliche Fixierung der Genesis wird auf eine vorläufig noch nicht absehbare Strecke vorwärts getragen. Ein anderes jedoch können wir aus der bereits besprochenen Tonalität der Melodie mit größerer Deutlichkeit ablesen, daß das Montserratenser Totentanzlied jeglichem arabischen Kultureinfluß fern steht. An eine Verbindung des Textes mit Melodie und Tanz mag der Dichter ursprünglich weniger gedacht haben; sonst hätte er kaum die Worte gesetzt „Scribere proposui". Da ließ nun die lebendige Kunstübung unter dem Einfluß der Mönche die einzelnen Komponenten Wort, Weise und Reigen zusammentreten; es geschah wohl auch in diesem Fall auf jene naive und nichtsahnende Weise, welche für die Nachgeborenen noch deutlich fühlbar, aber nicht näher zu beschreiben ist. Einwandfrei steht jedoch durch unseren Montserratenser Zeugen fest, daß der Totentanz ursprünglich wirklich getanzt wurde, als Reigen mit Chor und Vorsänger aufgeführt wurde. Letzterer trägt in den Wechselterten der neun Strophen die Mahnung an den Tod vor; er tut es in der Sprache der Scholarenpoesie, mit einer einfachen, schlichten Volkskunst, unter deutlichen Anklängen an die Bibel.

Das nächstälteste Dokument, ebenfalls aus Spanien stammend, ist jene berühmte Danza general de la muerte, welche den Weg in die weite Welt genommen hat und z. B. auch in den Totentänzen von Lübeck und Reval als deren genaues Vorbild zu erkennen ist. Ihre Entstehung muß, „nach der Gestalt der Verse zu schließen, in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts" angesetzt werden[1]. Hier ist der Tod bereits personifiziert und hat der Tanz des Todes die bekannte Dialogform zwischen dem Tod und seinen zum Tanz aufgeforderten Opfern. Den Auftakt hiezu aber gibt ein in unserem Zusammenhang bedeutungsvoller Prolog: der Tod legt in vier Strophen seine Macht dar; darauf erscheint ein Prediger, welcher in drei Strophen unter Berufung auf die hl. Schrift ausführt, daß alle Erdgeborenen sterben müssen, und zu einem frommen Lebenswandel und zur Vollbringung guter Werke mahnt.

Da ist es gewiß schwer, das Montserratenser Tanzlied vom Tod mit dem Prolog der Danza general nicht miteinander in nähere Beziehung zu setzen. Hat es nicht alle Berechtigung für sich in ersterem eine primitive Form des Totentanzes zu erblicken, aus welcher die abstrakte Mahnung, vom Geisteshauch eines wahren Dichters berührt, konkretes Leben und individuelle Gestalt angenommen und zur Personifizierung des Predigers wie des Todes geführt hat? Dürfen wir überhaupt noch länger übersehen, daß die Danza general nicht nur dies eine Tanzlied, sondern mehrere (mindestens drei) literarische Quellen[2], wahrscheinlich im Stile der Contrafacten und der religiösen

[1] Über die richtige literarhistorische Einstellung der Danza general de la muerte s. J. Fitzmaurice-Kelly, Littérature Espagnole. Den Text derselben s. bei Ticknor a. a. O. II. Bd. und namentlich in Dom Flor. Janer, La danza de la muerte, Paris 1856.

[2] Außer der auffallenden Parallele der Verse des Predigers zu unserm Tanzlied beachte man

Scholarenpoesie (primitiver Tanzlieder?) gehalten, verwertet, also ähnlich durch Anschiebung und dichterische Verarbeitung mehrerer Bestandteile entstanden ist, wie wir solches z. B. von den lateinischen Osterfeiern genauer wissen? Die Personifikation des Todes aber steht in unlöslichem Zusammenhang mit der Gebets- und Betrachtungsweise des Mittelalters, welche ja an Anschaulichkeit und Bildhaftigkeit des Ausdrucks sowie an dramatischer Gestaltung der Rede ihresgleichen sucht. Und von stärkstem Einfluß waren jedenfalls die Visionslegenden, deren eine z. B. beginnt: „Eines Tages ist in Hibernia der Tod dem Mag. Porphirius erschienen" usw.[1] Fühlen wir also aus der Danza general nicht die innere Verwandtschaft zu diesen genannten Dingen heraus? Müssen wir da nicht von einem Strom von Ideen sprechen, aus welchen der Totentanz reichlichst geschöpft hat? Erkennen wir endlich in der dramatischen Schilderung nicht auch jenen Geist der Dramatisierung, dem wir im hohen Mittelalter gerade auf religiösem Gebiete, z. B. in den liturgischen Zeremonien der Karwoche, so häufig begegnen? Wo nun diese vier Ströme zusammengefaßt werden, — die Choristik, die Contrafacten bzw. religiöse Scholarenpoesie, die Visionslegenden und die Dramatisierungsbestrebungen —, sehen wir eine Dichtung wie die Danza general entstehen. Damit wird nichts geringeres als die Frage nach der Originalität der Danza general in ihrem vollen Umfange aufgerollt. Ist nun diese eine selbständige spanische, d. h. bodenständige Kunstschöpfung oder ist sie wirklich eine Übersetzung und zwar aus einem, wie angenommen wird, uns verloren gegangenem französischen Urtext (Seelmann)? Wohl beginnt das Manuskript der Danza general mit dem verfänglichen Wort: „Prologo en la Transladaçion. Aqui comiença la dança general en la qual tracta como la muerte dise abisa a todas las criaturas etc." Es macht aber das Manuskript keine nähere Unterscheidung zwischen den einleitenden Strophen, welche wir im Aufbau der Dichtung als Prolog bezeichnen, und den Strophen des eigentlichen Totentanzes; es versteht unter „Prologo" vielmehr die Vorbemerkung über den Inhalt der Dichtung[2], welche nun, sei es im Gegensatz zu der lateinisch abgefaßten Inhaltsangabe der Vorlage, sei es im Gegensatz zu der allgemeinen Gepflogenheit, die Rubriken lateinisch wiederzugeben, bei der Danza general in die Volkssprache übertragen ist. Das Wort „Transladaçion" ist also nicht auf die einleitenden Strophen und erst recht nicht auf die Dichtung insgesamt zu beziehen; und wir haben keinen Grund die Originalität der Danza general in Frage zu ziehen. — Mit dieser Feststellung entfällt jener Beweisführung, welche Frankreich die Entstehung der Totentänze zuschreibt, die stärkste, fast einzige Stütze von Bedeutung. Ja, es will scheinen, die ganze Totentanzforschung war auf diesem verhängnisvollen Irrtum aufgebaut und

die Eröffnung des Tanzes durch zwei Jungfrauen und die dann folgende Anrede des Todes an den Papst „e deste my dança será guiador".

[1] A. C. Croiset van der Kop, Altrussische Übersetzungen aus dem Polnischen. I. De Morte Prologus. Berliner Dissert. 1907, auf welche mich Hr. Dr. Julius aufmerksam machte. Überhaupt drängte kaum ein Begriff so sehr zur Personifikation wie der des Todes; vgl. z. B. die Worte Christi: „Der Tod kommt wie ein Dieb in der Nacht". Die Personifikation des Todes und dessen Darstellung als wandelndes Skelett ist u. a. durchgeführt in einer „Apokalypse von Paris aus den ersten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrh." (Bibl. nat. fond néerlandais, Catal. Huet No. 3; Abbildungen hiervon in Willem Vogelsang, Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters, Straßburg 1899.)

[2] Das aus dem 15. Jahrh. stammende Ms. versteht also das Wort „Prologo" im selben Sinne, in welchem z. B. Rinuccinis „Dafne" ein „argomento" kennt.

ist nunmehr in ihren Grundlagen erschüttert. Dafür wird sie mit verheißungsvollem Wink auf Spanien hingewiesen, welches bisher als Ursprungsland noch gar nicht in Betracht gezogen war, wo indes die Quellen reichlichst fließen dürften. Wir erwarten von einer diesbezüglichen Durchforschung alter spanischer Bibliotheks- und Archivbestände weniger eine gewisse Anzahl von Zwischengliedern zwischen unserem Montserratenser Tanzlied und der Danza general, zwischen dem primitiven volkstümlichen Tanzlied und der abgeschlossenen Kunstdichtung, als vielmehr verschiedene Fassungen von solchen einfachen Tanzliedern und namentlich Texte, in welchen einzelne Stände vertreten sind und die Bindeglieder zur Danza general als Stände-Totentanz unmittelbar vorliegen werden. Da hoffen wir auch jenen spezifisch spanischen Ständen und Typen zu begegnen, welche dem kunstreichen Aufbau der Danza general organisch eingegliedert sind und deren bisher angenommene nachträgliche Einschiebung in eine benutzte französische Urdichtung sich nicht restlos und zwanglos erklären will. — Man hat bereits festgestellt, daß „das älteste Totentanzgemälde, von dem wir genauere Kunde haben, gar nicht den Tod, sondern Tote darstellt" (W. Fehse). Nun hat der Kopist von Montserrat, der nur über eine wenig gelenke Hand verfügte, am Schluß des Totentanzliedes als einzigen bildnerischen Schmuck auf den die cants dels romeus enthaltenden Blättern einen offenen Sarkophag mit darin liegendem Totengerippe gezeichnet und dann noch einige fromme Erwägungen angestellt; er hat damit, weil er kein Lied mehr aufzuschreiben hatte, den freigebliebenen Rest des Pergamentblattes ausgefüllt. Das Bild erscheint somit als Reflex seiner Gedanken und Betrachtungen, als Niederschlag seiner seelischen Verfassung, als beredter Zeuge von dem tiefen Eindruck, welchen der Totentanz auf empfängliche Gemüter gemacht. Dürfen wir daraus nicht mit Recht weiter folgern, daß auch die Darstellungen des personifizierten Todes, die Bilderzyklen des Stände-Totentanzes etwas Sekundäres sind, angeregt durch die Dichtung(en) vom Stände-Totentanz? — Von der Synode von Elvira angefangen (i. J. 300) bis zum berühmten Ordensstifter von Manresa (bei Montserrat) hat Spanien das religiöse Leben des Abendlandes mehrmals in maßgebender Weise beeinflußt und dabei gerade immer eine strenge liturgische und asketische Richtung vertreten[1]. Und nun übermittelt es den ernsten Totentanz. In kurzer Zeit gehört dieser zu den Stoffgebieten, welche sich durch alle Künste und Literaturen des westlichen und mittleren Europa hindurchziehen. Man hat nun eine mutmaßliche Verbreitung desselben nachgezeichnet auf dem Wege Nordwestliches Frankreich [untergegangene Urform] — Spanien [Danza general] — Niederländische Hafenstädte — Norddeutsche Handelsstädte; hiebei stellte man besonders die vermittelnde Tätigkeit spanischer Kaufleute in Rechnung (Seelmann). Auch nach dem Ausscheiden Frankreichs und der gequälten Abbeugung nach dem fernen Süden befriedigt dieser Lösungsversuch nur teilweise. Soll die Übertragung in andere Länder nicht in stärkerem Maße noch als durch die bekanntlich mehr der materiellen Welt zugetanen Kaufleute durch Mönche und Kleriker,

[1] Wir erinnern an die strengen Kanones der Synode von Elvira, an den Zusatz Filioque im Credo und den sich daran anknüpfenden Streit, an die Einführung des Credo in die Messe, an den Dominikanerorden und seine Tätigkeit in der spanischen Inquisition, an Ignatius von Loyola und den Jesuitenorden, an die Reformation des Karmeliterordens, endlich an den jahrhundertlangen Kampf des kath. Spanien gegen die gotischen Arianer und gegen den Islam. S. hierüber Hergenröther, Handbuch der allgem. Kirchengesch. und A. Knöpfler, Lehrbuch der Kirchengeschichte unter obigen Schlagwörtern.

Studenten und „fahrendes Volk", die aller Herren Länder durchzogen, durch Pilger, welche nach den von allerwärts heimgesuchten Wallfahrtsorten Montserrat und Santiago di Compostela gekommen waren und in Spanien den eindrucksvollen Totentanz kennen gelernt, geschehen sein? Auf seiner Wanderung fand der Totentanz in den nördlichen Ländern den Boden durch die lateinische internationale geistliche Poesie bereits bestens vorbereitet [vgl. Fehses Forschungen über oberdeutsche Texte in Handschriften und den Blockbüchern, besonders über lat. Textfassung des Heidelberger Cod. pal. 314, ferner die Vado-mori-Verse], es schlugen ihm aus der nordischen Sagenwelt verwandte Töne entgegen [Elfenreigen, Edda][1]. Da konnte er vielfältiger Aufnahme sicher sein, konnte bei seinem grotesken Vorwurf eine künstlerische Phantasie entzünden. Doch hat er wohl — so müssen wir aus dem Fehlen volkstümlicher Dichtungen im Norden schließen — beim Überschreiten der Grenzen des spanisch-provençalischen Kulturkreises seinen Charakter als wirklicher, volkstümlicher Tanz abgelegt und war als stilisierter Tanz, als Literaturprodukt und als nunmehr grotesk empfundener Vorwurf eines Bilderzyklus seinen ferneren Weg gezogen.

Unser Montserratenser Zeuge beschwört also eine ganze Flut von Fragen und Erörterungen herauf und wir verspüren das Gewicht der weitverzweigten Probleme, welche die Totentanzforschung zu bewältigen hat. Aber er trägt zugleich genügend Licht hinein in das mystische Dunkel, welches bisher über die Anfänge einer international behandelten Stoffwelt ausgebreitet war und wir gelangen zu klarer Sicht, zu klarer Formulierung: Spanien ist das Ursprungsland der Totentänze; kirchliche Kreise waren an der Urheberschaft derselben zum wenigsten sehr stark beteiligt; eine der gesuchten Urformen haben wir in dem Montserratenser Tanzlied Ad mortem festinamus nach Text, Melodie und Bild zugleich vor uns. Die bisher schwerwiegendste Frage: Wie kommt das Tanzmotiv in die Darstellung? hat für uns keinen rechten Sinn mehr; wir stellen sie umgekehrt: Wie kommt der Tanz zum Thema Tod? Denn der Tanz, die alte Choristik, war bereits vorher da und hat in schweren Zeiten und „sterbenden Läuften" vom Klerus dargebotene moralisierende Texte mit dem Thema Tod in ihre Reigen aufgenommen. Ein Tanzlied mit dem Thema Tod, nicht ein Lied auf den Tanz der Toten, eröffnet die Entwicklung. Von solcher volkstümlicher Kunstübung führen bereits verschiedene Fäden hin zur Danza general, dem vollentwickelten Totentanz als Literaturprodukt; diese letztere erscheint uns in ganz neuer Beleuchtung. Ferner gewahren wir bisher nicht beachtete Wege, auf welchen die Verbreitung des Totentanzes geschehen ist. Und dann sehen wir die oft unscheinbaren Knüttelverse und Contrafacten zu ungeahnter, ja gigantischer Auswirkung gelangen. Dahinter aber ragt die Scholarenkunst[2] hervor, jene seltsame und überaus einflußreiche

[1] Bonifazius, der Apostel Deutschlands († 754), sah sich veranlaßt, in seinen Synodalstatuten auch zu verbieten „in der Kirche weltliche Tänze oder durch Mädchen Gesänge aufführen zu lassen oder in der Kirche Gastmähler zu bereiten" (Ph. H. Külb, Sämtliche Schriften des hl. Bonifazius. II. Bd. Regensburg 1859, S. 56f.). Nikel führt in „Gesch. der kath. Kirchenmusik" I, 181 weiter aus: „Begräbnisfeierlichkeiten dauerten oft mehrere Tage, wobei über den Gräbern geschmaust und gesungen wurde". Da wurde der Tod als ein freudiges Ereignis betrachtet, welches die Verstorbenen in den Kreis der Seligen einführt. Da nun der Totentanz als ein sehr ernstes Thema auftritt, ist er mit den altdeutschen Gebräuchen wohl nicht unmittelbar in Verbindung zu bringen.

[2] S. Deutsche Dichter des lat. Mittelalters, in deutschen Versen von Paul v. Winterfeld, herausgegeben und eingeleitet von Hermann Reich, 2. Aufl. München 1917. H. Süßmilch, Die latei-

Blüte mittelalterlicher Kultur, welche wir bei Ausbildung der mittelalterlichen Poesie und Verskunst, der Musik, des Dramas so bedeutungsvoll am Werke sehen, der wir an allen entscheidenden Wendepunkten mittelalterlicher Kultur begegnen. Da wir nun solche Herkunft, solche historische Einstellung entdecken, erscheint der Totentanz unserem Auge nicht mehr als sonderbares Geistesprodukt, das ohne allen Zusammenhang dasteht gleich einem erratischen Block, stellt sich vielmehr als ein organisches Glied mittelalterlicher Gesamtkultur dar. Und das Totentanzthema, welches für die Forschung lange Zeit stark ein kunstgeschichtliches und ein philologisches gewesen war, ist, wie A. Dürrwächter bereits richtig geahnt hat, wieder ein hervorragend kulturgeschichtliches geworden. Das Tatsachenmaterial, welches den verschiedenen, in ihren letzten Folgerungen sich gegenseitig ausschließenden Meinungen und Hypothesen zugrunde lag, läßt sich zu unserer nicht geringen Befriedigung einheitlich in unsere Darstellung eingliedern.

Es sollte der Montserratenser Totentanz noch eine zweite Stimme erhalten bzw. der Kopist wollte die instrumentale Begleitung des Liedes auch aufzeichnen, kam aber aus unbekannten Gründen über die zwei ersten Noten nicht hinaus. Doch geben diese genügend Anhaltspunkte, um zu erkennen, daß sie jedenfalls von derselben Art gewesen, wie wir eine solche beim Lied Stella splendens finden. Bei letzterem ist die Instrumentalstimme ausgeschrieben. Sie ergeht sich durchweg in einfachen Rhythmen und in Gegenbewegung zur Gesangsmelodie, liebt dabei sehr größere Intervallschritte, wobei sie die Quinte bevorzugt im Gegensatz zu den von J. Wolf aus französischen Handschriften mitgeteilten Tänzen, welche den Quartschritt betonen. Aber welch wundervolle Einheit erwächst aus den zwei kontrastierenden Stimmen!

Inperayntz ist zweistimmig mit zwei gleichzeitig vorgetragenen Texten nach Art des motetus. Die beiden Texte haben an den entsprechenden Versschlüssen gleiche Reime und es nehmen die Vershälften auch inhaltlich aufeinander bezug, ein in dem mehrtextigen motetus nicht allzu häufig vorkommender Fall. Das ganze Gedicht ist also von Anfang an für eine Vertonung nach dem Vorbild des motetus gedacht. Auch im Text tut sich also das starke Formgefühl des Spaniers kund. Trotz der Textunterlegung mutet jedoch die Melodie des Tenor richtig instrumental an. Die hervorstechende Stimme ist eben der Contratenor, der sehr sanglich überhaupt und durch die melismatische Umschreibung des Leittons vor der Klausel charakteristisch gehalten ist. Das tragende Gerüst des ganzen Tonsatzes aber ist der Rhythmus der beiden ersten Perioden des Tenor. Wenn also auch der motetus bei der Vertonung Pate gestanden und die Komposition auf dem Boden der Kunstmusik erwachsen ist, so wahrt sie doch deutlich den Zusammenhang mit der Volksmusik durch die Melodiebildung, Rhythmik, gleichzeitigen Textvortrag, scharfes Absetzen der Verszeilen (doppelte Betonung durch Reim und Klausel) und durch die Liedform a-b-b', welche aber nicht mehr unmittelbar spanisch ist, da die Wiederholung der a-Periode fehlt.

In dem dreistimmigen Mariam matrem ist die Verschmelzung von Volks- und Kunstmusik, ein Zusammengehen von Gesangsmelodie und begleitenden Instrumentalstimmen in geradezu idealer Weise geglückt. Mit jeder übergelagerten Stimme steigert sich die Selbständigkeit in Rhythmik und Melodik. Es nimmt die Contratenorstimme in ihrer Bewegungsrichtung (Gegenbewegung) mehr Rücksicht auf den Tenor, in ihrer

nische Vagantenpoesie des 12. und 13. Jahrh. als Kulturerscheinung (Leipziger Diss.), in W. Götz, Beiträge zur Kulturgesch. des Mittelalters und der Renaissance, 1917.

melodischen Führung aber auf den Zusammenklang, modern gesprochen auf die Harmoniefolgen. Wie ist sodann die Gesangstimme schön liedmäßig gebaut; welch ein melodischer Zauber liegt nicht in dem Melisma; welchen Reiz birgt nicht dessen Rhythmik! Eine Inbrunst demutvoller Hingebung ist über die Melodie ausgegossen, aller Schmelz der Empfindung, deren der Tonsetzer fähig ist, hineingelegt. Die synkopierten Rhythmen betonen nach dem Geschmack des späten 14. Jahrhundert die Selbständigkeit der Oberstimme gegenüber der Begleitung, bringen wieder mehr Schärfe in den Stimmungsgehalt des Tonsatzes, verwischen aber nie die Übersichtlichkeit der Form und stören nicht den liedmäßigen Charakter der Komposition. Für eine endgültige historische Einstellung unserer mehrstimmigen Tonsätze und besonders dieses dreistimmigen Liedes (letzteres um die Wende des 14./15. Jahrh.?) fehlt uns noch ein ausgedehnteres Vergleichsmaterial, namentlich solches aus datierten spanischen Quellen. Der melodische Fluß der Melismen und die Klauseln mit halbstufigem Leitton weisen jedoch klar auf eine Verwandtschaft mit der italienischen Kunst bzw. auf ein gemeinsames musikalisches Empfinden der Romanen hin.

Die Lieder von Montserrat offenbaren soviel Eigenheiten an Form und Inhalt; es handelt sich um mehr als um bloße Steigerung gewisser Eigenschaften und akzidenteller Dinge, es tritt eine wesentliche Bestimmung hervor: die spanische Liedkunst hat selbständigen Charakter, sie ist bodenständig, autochthon.

Schon zu Zeiten König Alfons des Weisen (1252—84) hatte Spanien seine eigene Liedform[1], abweichend von dem Bau der Sangweisen der Troubadours und Trouvers. Pierre Aubry teilt in seinem Iter Hispanicum einige Proben von dessen Cantigas mit und stellt als Formen derselben fest: Kehrvers a — Wechseltext /: b :/ a oder /: b :/ c d — Kehrvers a. Dabei tritt der Mittelsatz, der Interpret auch neuer Textgedanken, ganz charakteristisch hervor. Unsere Weisen von Montserrat sind nun Dokumente einer viel höher entwickelten Liedkultur; die Tonalität ist mehr ausgeprägt, der Formenbau übersichtlicher, die Rhythmik einfacher, der melodische Bogen schöner geschwungen, kurz die ganze Diktion ist flüssiger, unserem modernen Empfinden in geradezu verblüffender Weise nahestehend. Wir erkennen es aus den Liedern ganz deutlich, daß inzwischen eine andere Zeit heraufgezogen war. König Alfonso el sabio hatte seine Blicke zielbewußt nach Italien gewandt und nach dem Untergange der Hohenstaufen seine Hand sogar nach der deutschen Kaiserkrone, nach dem römischen Imperium deutscher Nation ausgestreckt. Mit ihm begann die auf lange Jahrhunderte sich ausdehnende spanische Herrschaft in Italien. Zur selben Zeit rissen die Anjou in Frankreich die Provence, welche länger denn ein Jahrhundert mit Katalonien verbunden war, von seinem alten Verbindungslande los und verleibten es ihrem Reiche ein, traten auch in Italien als Rivalen auf. Die politischen Ereignisse haben gewiß das ihrige beigetragen, Einflüssen italienischer Literatur und Musikkultur mehr Raum zu gewähren[2], während sie der Aufnahme französischer Kunst, insbesondere der Pariser

[1] Die alt-katalanische Literatur steht mit der provenzalischen in engster Verbindung, und das so sehr, daß noch Dante, als er die drei romanischen Sprachen nannte, nämlich die italienische, französische und spanische, unter letzterer eben die provenzalische verstand. Diese Zusammenhänge und ferner die Scheidung von katalanischer und kastilianischer Kultur in Spanien sind für die dortige frühe Liedkunst sehr zu beachten. Über die Liedform s. Aubry, „Iter Hispanicum. III. Les cantigas de Santa Maria de don Alfonso el Sabio“ (SIMG IX, 1907/08).

[2] So finden wir denn auch im Musikinventar der Königin Isabella (1474—1504) neben natio-

Organistenschule starke Hindernisse in den Weg legten. In der Tat haben unsere mehrstimmigen Gesänge mit der französischen Kunst soviel wie nichts gemein. Dieser ist das Konstruierte, das schulmeisterlich Ausgeklügelte in Rhythmik und Melodik allzu deutlich auf die Stirne geschrieben. Wie ganz anders sind die Stücke von Montserrat! Da fühlen wir, daß die Mehrstimmigkeit dem Tonsetzer ein inneres Erlebnis geworden. Aubry überschätzt den Einfluß der Pariser Organistenschule auf die spanische Kunst. Der entscheidende Umschwung, welcher nach der höfischen Kunst der cantigas von König Alfonso el Sabio einsetzt, kommt vielmehr anderswoher, nämlich aus Flandern. In derselben Zeit, in welcher die nordfranzösische Troubadourpoesie abgestorben war und sich in Frankreich bereits wieder neues literarisches Leben regte, in Ober- und Mittelitalien aber die ars nova zu vollster Blüte sich entfaltet hatte und sich bereits „ein starker Austausch der Errungenschaften der Florentiner und der Pariser Schule vollzog“ [1], werden spanische Spielleute (immer zu zweien!) über Frankreich hinweg „auf die Schulen ihrer Kunst in das Gebiet von Flandern geschickt“. Es konnte sich hierbei gewiß nicht um literarische Anregungen, sondern um Übernahme von musikalischen Dingen handeln, und zwar in Sachen der Gesellschaftsmusik um Gesang mit instrumentaler Begleitung. Die neue Mehrstimmigkeit, welche die Kunstjünger im Norden gelernt, übten sie in ihrer Heimat aber in einer Form aus, welche sich an die alte Spielmanns- und Troubadourpraxis anlehnte: sie zogen zu zweien durch die Lande, von Hof zu Hof, überall geehrt, und behielten sogar die alten Namen eines ministrer d'arpa und tragitador bei. Akten im Staatsarchiv Barcelona [2] z. B. besagen uns hierüber folgendes:

1. Lo Primogenit d'Arago

Mossen Manuel vos nos comptas enquan dementre ab vos erets que nostre car frare lo Rey de Castella reteurie en son servey volonter lo Ministrer apellat Begue [Begne?] e son frare E com ells qui son venguts ara de flandres sien aci . . . Perpinya 12 octubre 1379 — A Manueli de Villanova (R. 1658 fol. 41).

---

nal-spanischen Instrumenten auch italienische vertreten. Das Musikinventar stammt aus dem Jahre 1503 und ist abgedruckt in dem Cancionero musical de los siglos XV y XVI, herausgegeben von Fr. A. Barbieri, Madrid [1890], S. 13f.

[1] Vgl. Riemann, Musikgeschichte II 1 (1905), V. Lederer, Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst, 1906, H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur, I [2] (1913).

[2] Der Inhalt dieser Archivalien ist folgender:

1. Der König von Kastilien wünscht den Ministrer Begue und seinen Bruder, welche soeben von Flandern gekommen und auf der Durchreise sich in Perpignan befinden, in seinem Dienste zu behalten.

2. Empfehlungsbrief für Freli und Fani del Baci an den katalanischen Kaufmann P. B. in Montpellier.

3. Empfehlungsbrief für Tomas, ministrer d'arpa, und Matheu, tragitador, an den Grafen P.

4. Geleitbrief für die Ministrers Frelien Costre und Pifet, welche auf Geheiß des Infanten Johann „auf die Schulen ihrer Kunst in das Gebiet von Flandern“ geschickt werden.

Vermittelt wurden mir diese Auszüge durch Frl. cand. phil. Ulla Deibel, welche mir auch von ihren Notizen aus Codicillum Reg. Elienorae, Band 1537 mitteilte, daß von Juli 1373 bis Februar 1374 in einem der Klöster von Barcelona fast jeden Monat eine „missa nouella“ bzw. „missa nouellament“ gesungen wurde, wofür das betreffende Kloster aus der Kasse der Königin jedesmal 25 sol. erhielt. Doch geht aus den angeführten Worten nicht klar genug hervor, ob es sich um eine mehrstimmige „neue Messe“ oder eine „neulich gesungene“ chorale Messe handelt.

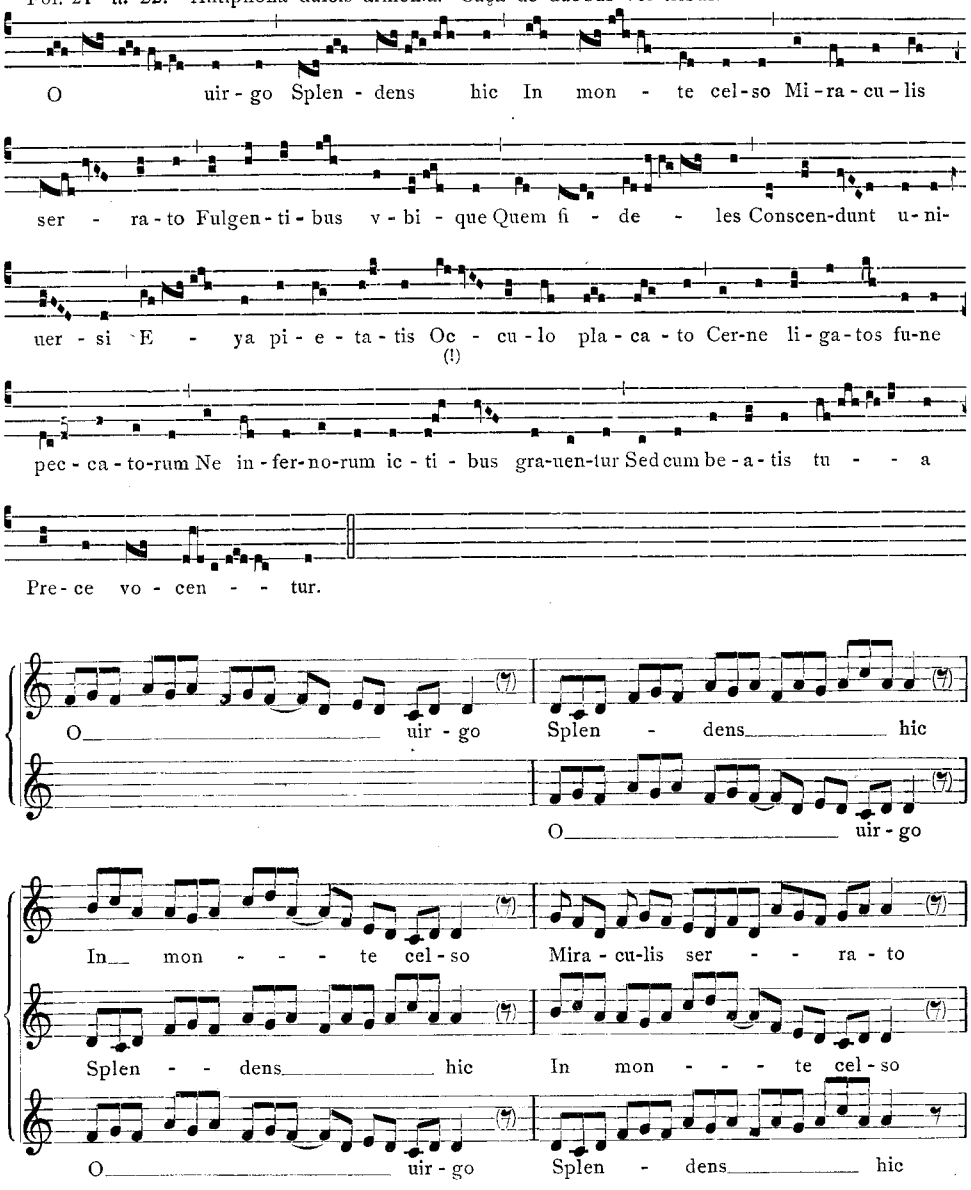
2. Lo Primogenit al mercader catalá de Montpeller Pere Bugarra
   ... E noresmenys que si freli e fani del Baci qui deven a nos venir even a qui ateses la qual cosa volem que tengats e façats tenir aprop per los hostals ... Perpinja 20 octubre 1379 (R. 1658 fol. 53).
3. Lo Primogenit
   Comte certificam vos que Tomas ministrer d'arpa e Matheu tragitador familiars nostres deuen passar per vostres terres volents e pregants vos quels preservets els [= e los] façats preservar ab lurs companyes de tota adversitat Dada en Perpenya 16 yener 1380 fuit directa Comiti pallariene (R. 1658 fol. 123).
4. Enfant en Johan etc
   Als amats e feels mossen Ramon de Perellos etc portant nostres veis en Rossello e Cerdanya al Castella del loch de Saltes e a tots altres oficials del dit senyor Rey e nostres als quals la present pervendra e a lurs lochtinents Salut e dileccio Certificam que frelien Costre e Pifet Ministrers nostres portadors dela present van ara per ordinacio nostra a les escoles de lur art vers les partides de flandres Perque a vos altres e a cascun de vos ... Dada en Barchinona 21 febrer 1381 (R. 1660 fol. 128g).

Welche Fernſicht über die Bedeutung der niederländiſch-engliſchen Kunſt und über die Reichweite eines nordiſchen Muſikzentrums tut ſich hier auf! Welch reiche Kenntniſſe dürfen wir erwarten, wenn erſt einmal die ſpaniſchen Archivalien nach dieſer Richtung hin durchforſcht ſind! Bereits ſehen wir eines ganz klar: Spaniens muſikaliſche Kultur bleibt nicht iſoliert, die Zuſammenhänge der ſpaniſchen und niederländiſchen Kunſt ſtammen nicht erſt aus den Zeiten der niederländiſch-ſpaniſchen Kapelle Kaiſer Karls V. und eines Gombert, ſondern reichen auf etwa 150 Jahre früher zurück. Jahrhunderte lang verhielt ſich die ſpaniſche Kunſt anſcheinend mehr rezeptiv, verarbeitete fremde Einflüſſe. Um 1500 war es ihr noch beſchieden, im Cancionero ein Werk zu ſchaffen, welches das alte nationale Volkslied unter Wahrung der überlieferten Form mit der neuen Mehrſtimmigkeit (meiſt homophoner Satz) in vollendeter Weiſe zu verbinden gewußt hat. Mit dem deutſch-ſpaniſchen Imperium war endlich auch für ſie die Zeit gekommen, deutlicher hervorzutreten; Spanier nehmen als Theoretiker eine erſte Stelle ein (man denke an Bart. Ramis de Pareja, geſt. nach 1491, an Salinas, geſt. 1590), leben als Komponiſten in Italien, wirken als Sänger in Deutſchland (ſo in der Privatkapelle des Kardinal Otto in Dillingen, an den Hofkapellen in München und Wien, bzw. Prag).

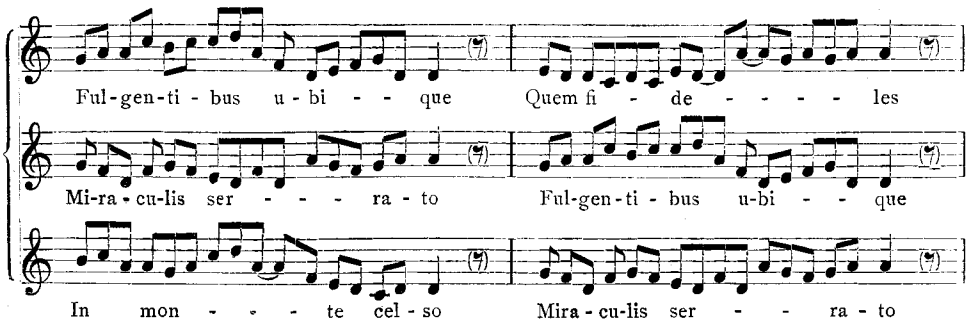
Innerhalb dieſes hiſtoriſchen Aufriſſes ſtellen nun die Cants dels romeus einen Querſchnitt durch die katalaniſche Liedkunſt dar, welcher von der Volksmuſik bis zur Geſellſchaftsmuſik, vom primitiven Tanzlied bis zu dem vom motetus inſpirierten Liede reicht.

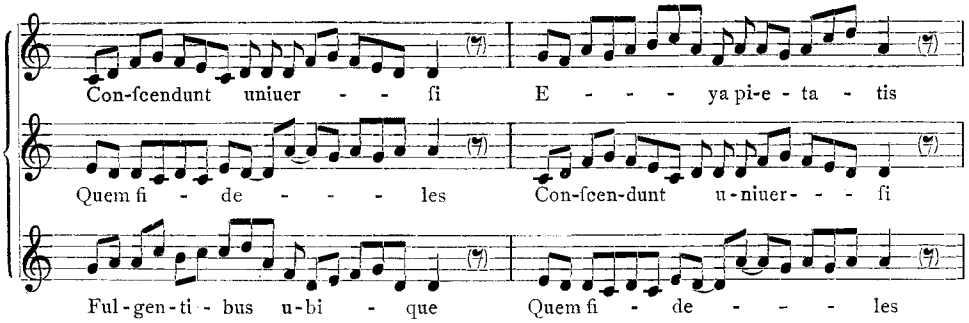
Els cants dels romeus de Montserrat[1]

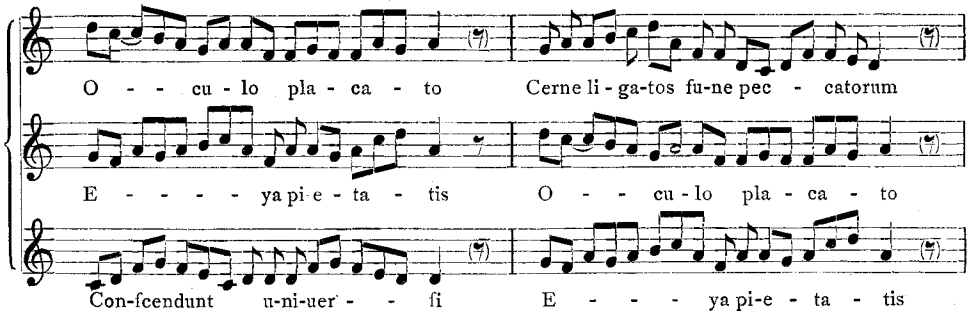
Fol. 21v u. 22. Antiphona dulcis armonia. Caça de duobus vel tribus.

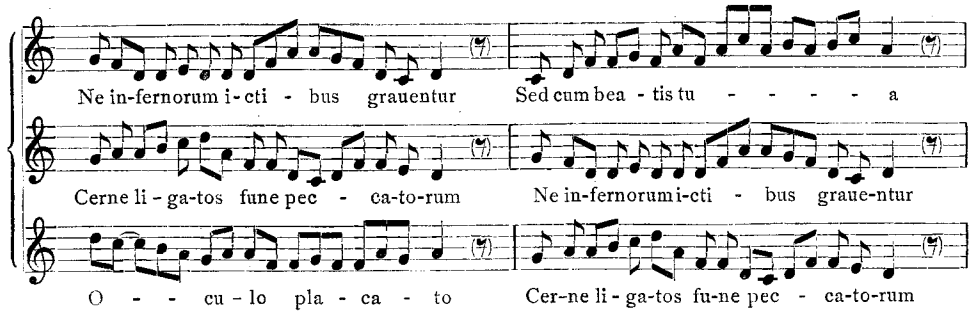


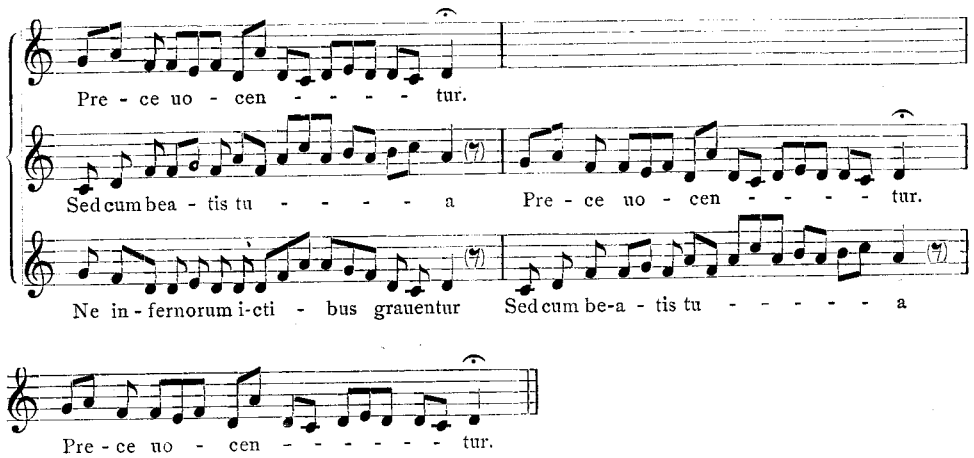
[1] Der Kopist von Montserrat bietet in seiner Notenschrift eine Fülle interessanter kleiner Beobachtungen, von welchen wir einige nur kurz berühren können, etwa die Schreibung des Tripeltaktes, wobei Arsis und Thesis graphisch unterschieden werden (■ ♦ und ♦ ♦ ♦), die Kennzeichnung der Taktgruppen (Engerschreibung der zu einem Takt gehörigen Noten, Setzung von Divisionspunkten, ferner von Distinktionsstrichen in den beiden kleinen Kanones; vgl. dazu die Setzung von Taktstrichen im Sinne unserer metrischen Gliederung bei Salinas, De musica libri septem etc. an mehreren Orten, und J. Wolf, Gesch. d. Mensural-Notation I, 391 f.), die Anwendung des bekannten Ligaturensystems (die Noten noch schwarz gefüllt; vgl. dazu Wolf a. a. O. I, 393 ff.).


Ful-gen-ti-bus u-bi-que Quem fi-de-les
Mi-ra-cu-lis ser-ra-to Ful-gen-ti-bus u-bi-que
In mon-te cel-so Mira-cu-lis ser-ra-to

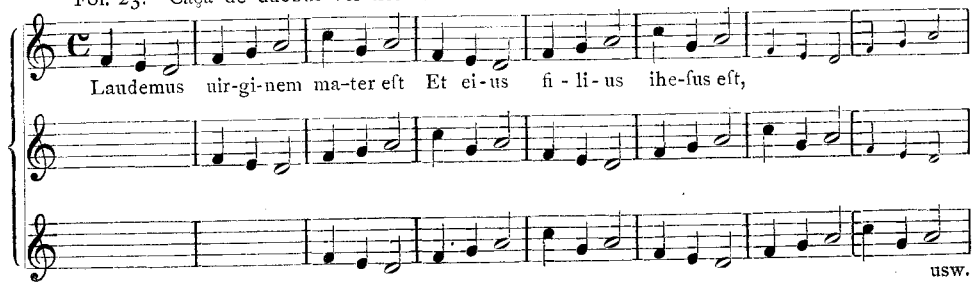

Con-ſcendunt uniuer-ſi E-ya pi-e-ta-tis
Quem fi-de-les Con-ſcen-dunt u-niuer-ſi
Ful-gen-ti-bus u-bi-que Quem fi-de-les


O-cu-lo pla-ca-to Cerne li-ga-tos fu-ne pec-catorum
E-ya pi-e-ta-tis O-cu-lo pla-ca-to
Con-ſcendunt u-ni-uer-ſi E-ya pi-e-ta-tis

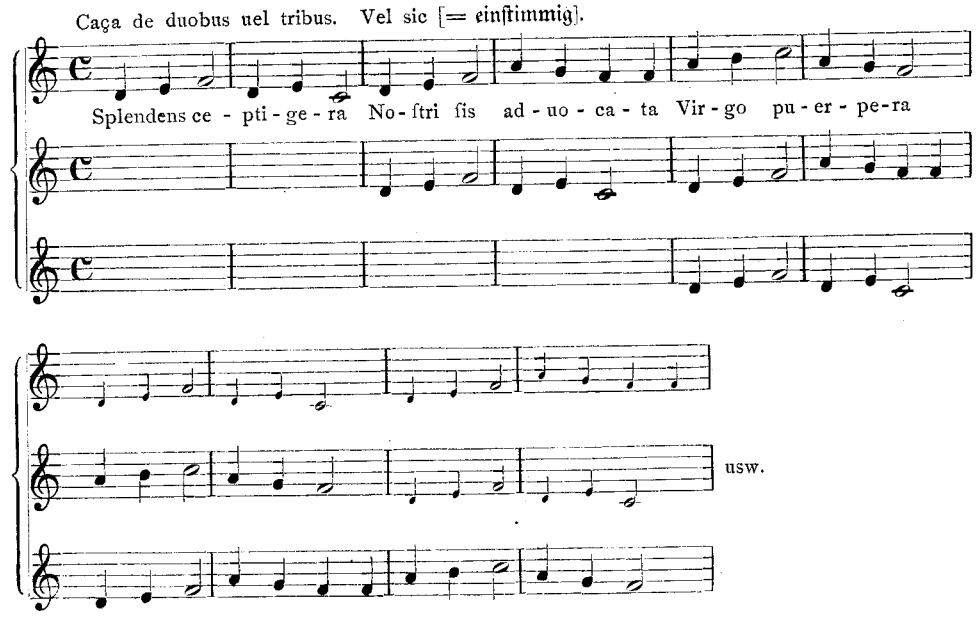

Ne in-fernorum i-cti-bus grauentur Sed cum bea-tis tu-a
Cerne li-ga-tos fune pec-ca-to-rum Ne in-fernorum i-cti-bus graue-ntur
O-cu-lo pla-ca-to Cer-ne li-ga-tos fu-ne pec-ca-to-rum



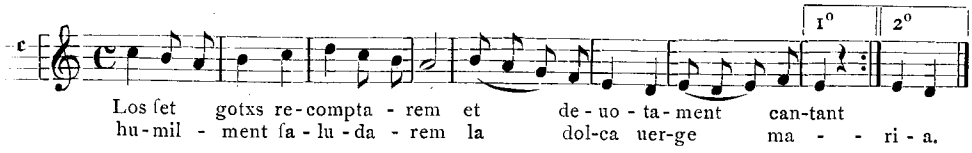
Fol. 23. Caça de duobus vel tribus.



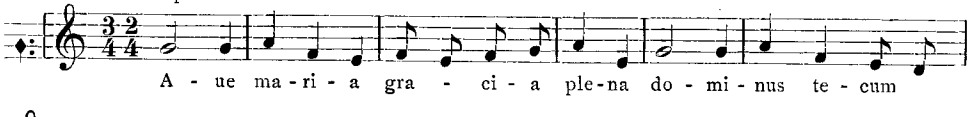
Caça de duobus uel tribus. Vel sic [= einſtimmig].

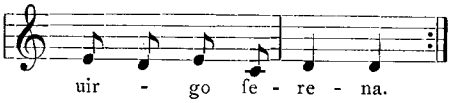


Fol. 23v. Ballada dels goytxs de noſtra dona en uulgar cathallan. aball redon.



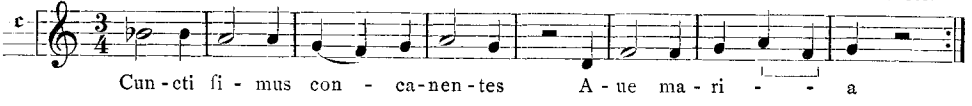
Ceteri Respondeant.



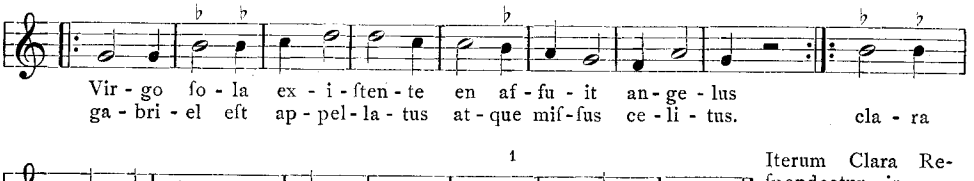


Iterum dicant. Et ſic de ceteris.

Fol. 24r. aball redon.

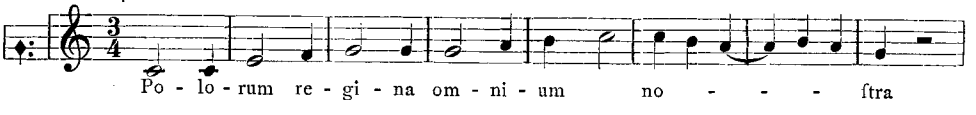


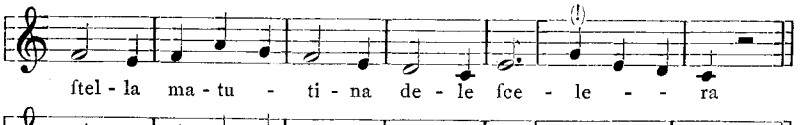
Iterum Cuncti ſimus etc.



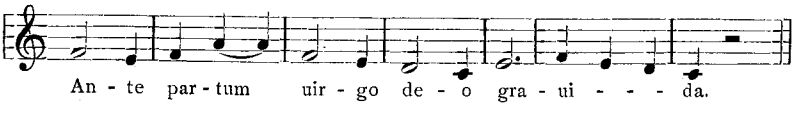
Iterum Clara Reſpondeatur in qualibet(?) cupla Cuncti ſimus etc.

Fol. 24v: aball redon.

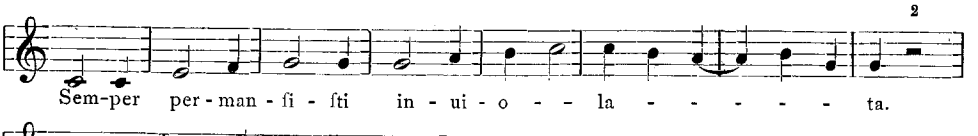


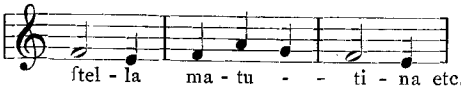


Iterum Et reſpondeatur et iteretur in qualibet cupla



Iterum ante partum etc.



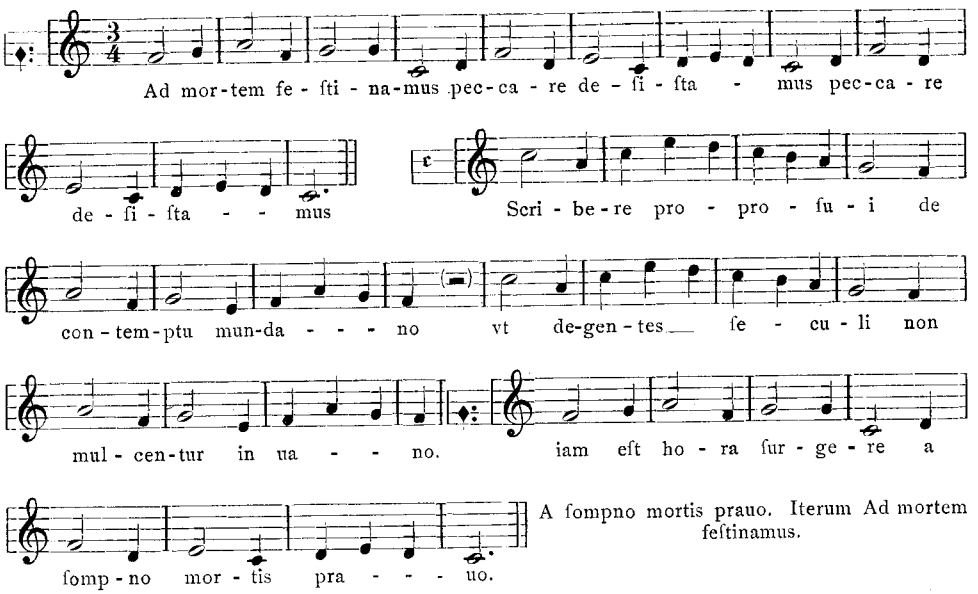


Iteratur semper etc.

[1] Im Mſ. ausgelaſſen.

[2] Die Pauſe iſt im Mſ. ausgelaſſen.

Fol. 26v.



A ſompno mortis prauo. Iterum Ad mortem feſtinamus.

1. Ad mortem feſtinamus — /: peccare deſiſtamus :/
Scribere propuſui de contemptu mundano
vt degentes ſeculi non mulcentur in uano
iam eſt hora ſurgere /: a ſompno mortis prauo :/

2. Vita breuis breuiter in breui finietur
mors uenit uelociter qui neminem ueretur
omnia mors perimit et nulli miſeretur.

3. Ni conuerſus fueris et ſicut puer factus
et uitam mutaueris in meliores actus
intrare non poteris regnum dei beatus.

4. Tuba cum ſonuerit dies erit extrema
et iudex aduenerit uocabit ſempiterna
electos in patria preſcitos ad inferna.

5. Quam felices fuerint qui cum chriſto regnabunt
facie ad faciem ſic cum ſpectabunt
ſanctus ſanctus dominus ſabaoth conclamabunt,

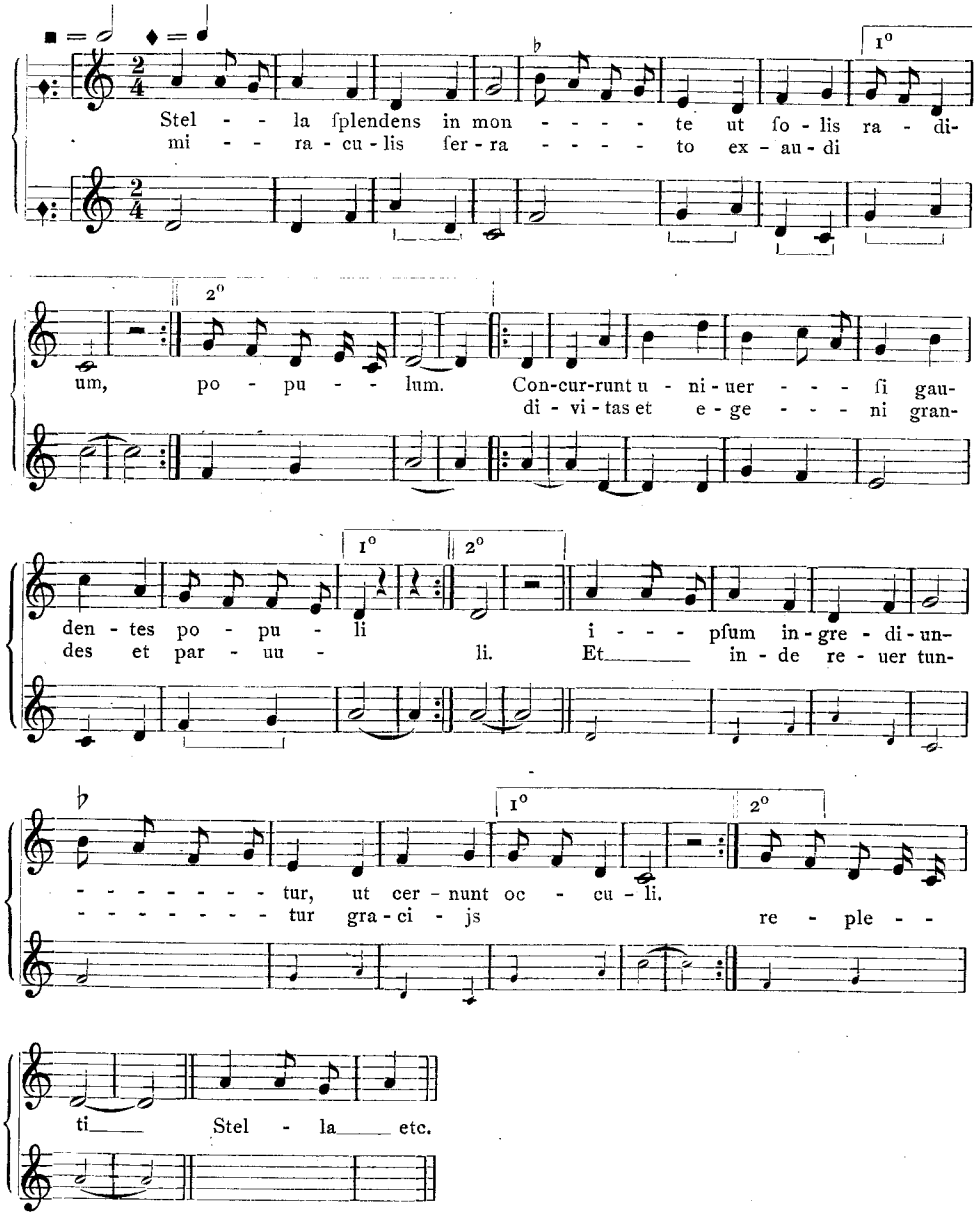
6. Et quam triſtes fuerint qui eterne peribunt
pene non deficient non propter has obibunt
heu heu heu miſeri nunquam inde exibunt.

7. Cuncti reges ſeculi et in mundo magnates
aduentant eccleſiam omneſque poteſtates
fiant uelut paruuli dimitant uanitates.

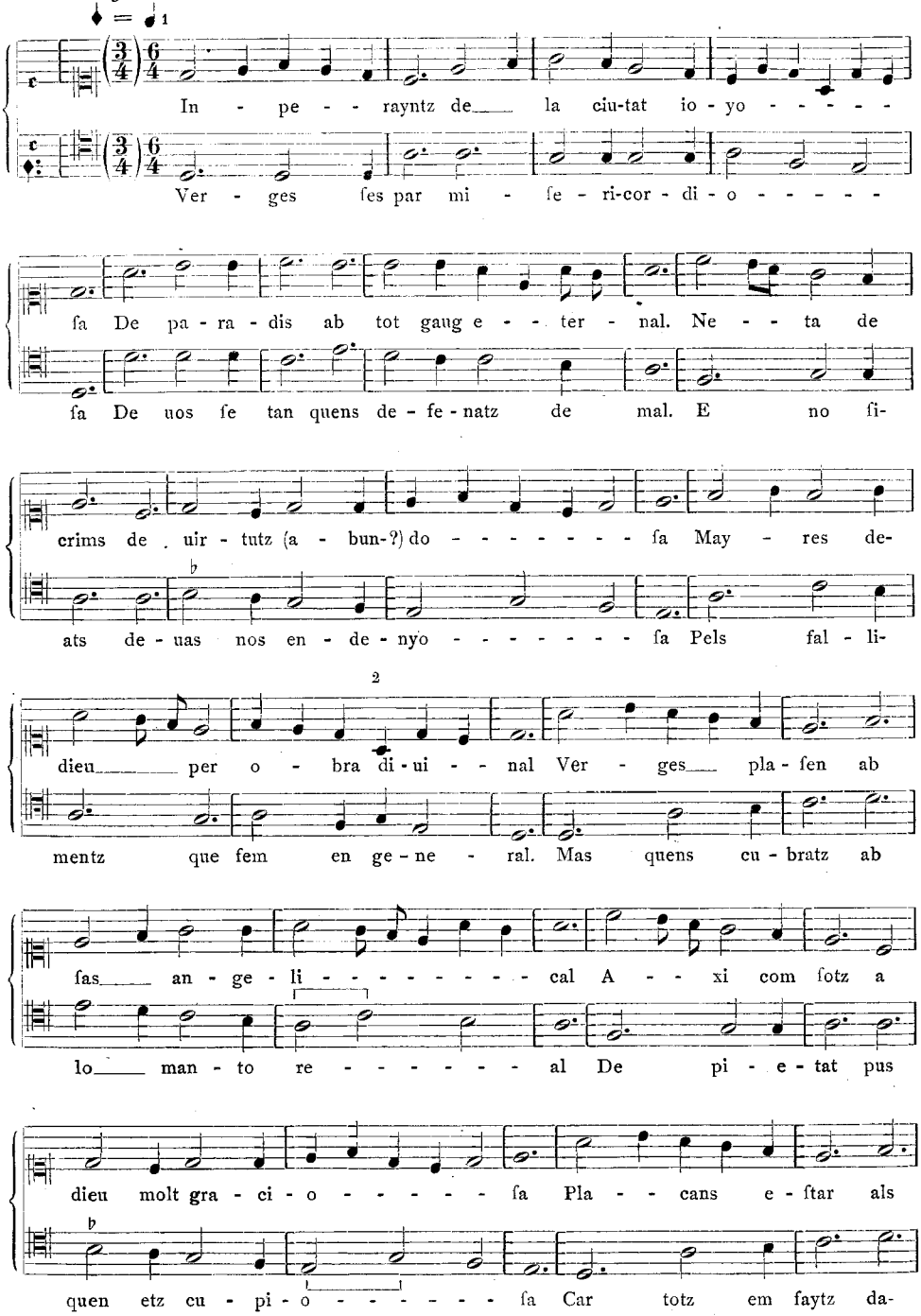
8. Heu fratres kariſſimi ſi digne contemplemus
paſſionem domini amare et si flemus
ut pupillam occuli ſeruabit ne peccemus.

9. Alma uirgo uirginum in celis coronata
apud tuum filium ſis nobis aduocata
Et poſt hoc exilium occurrens mediata.

fol. 22v: Sequitur alia cantilena omni dulcedine plena eiusdem dominae nostrae ad trepudium rotundum.

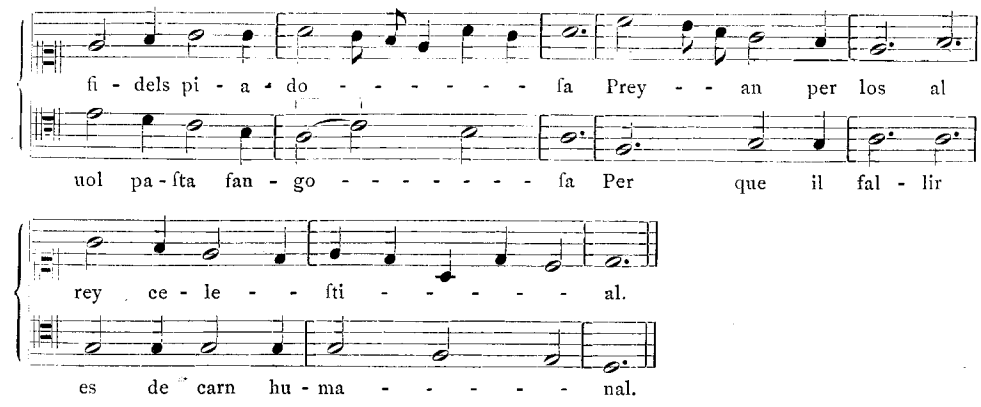


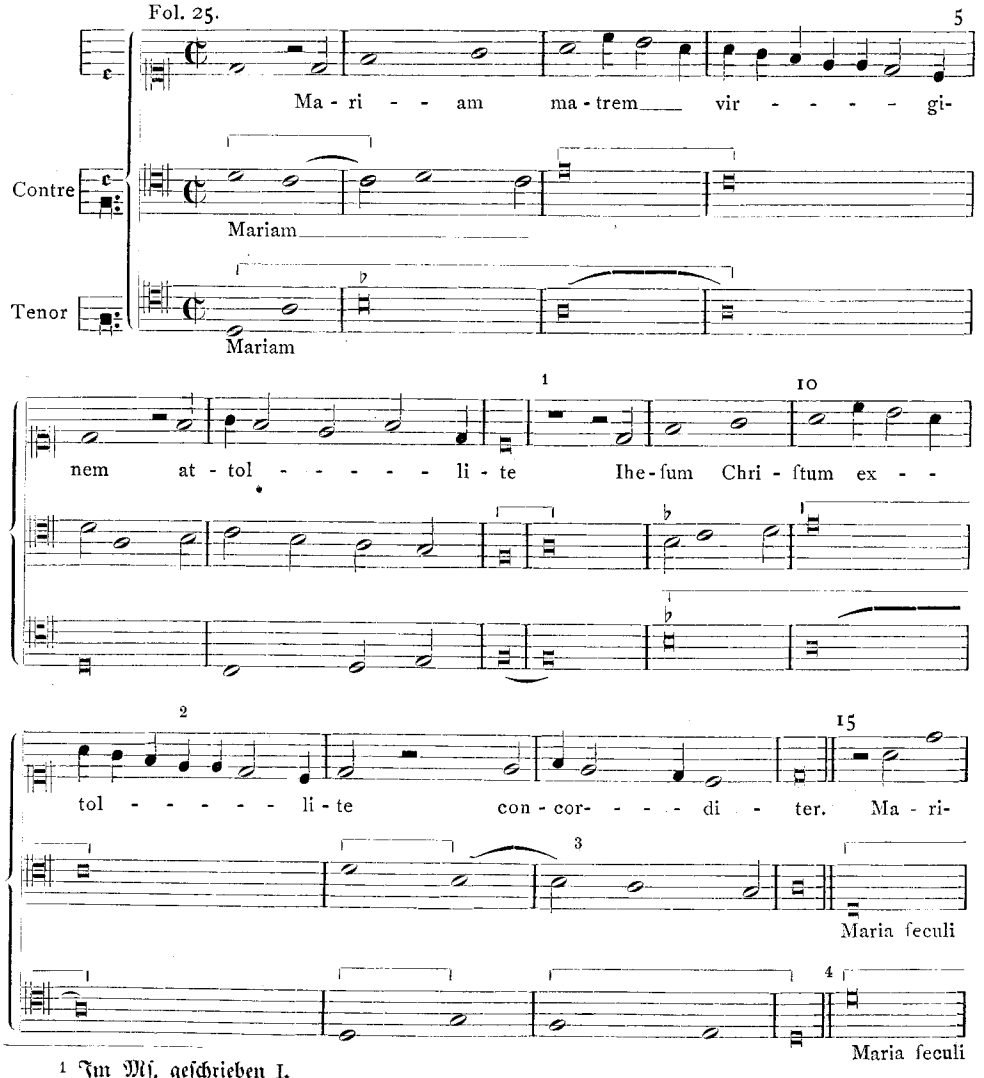
fol. 25v.



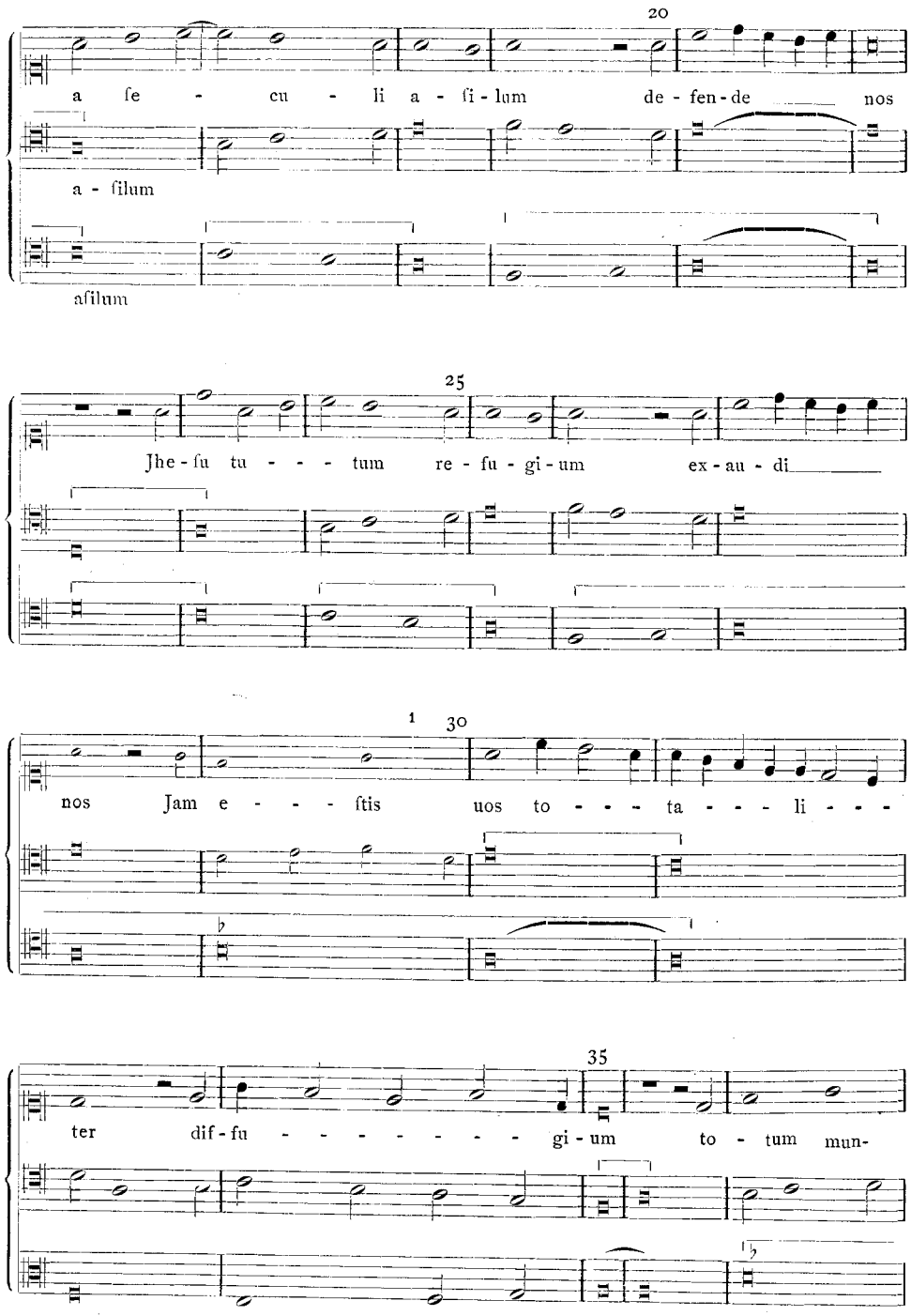
[1] Das Original gibt durch Diviſionspunkte öfter den Tripeltakt an; für unſere Umſchrift wurde aus mehreren Gründen der $^6/_4$-Takt gewählt.

[2] Schlüſſelwechſel: C-Schlüſſel auf der 2. Linie.

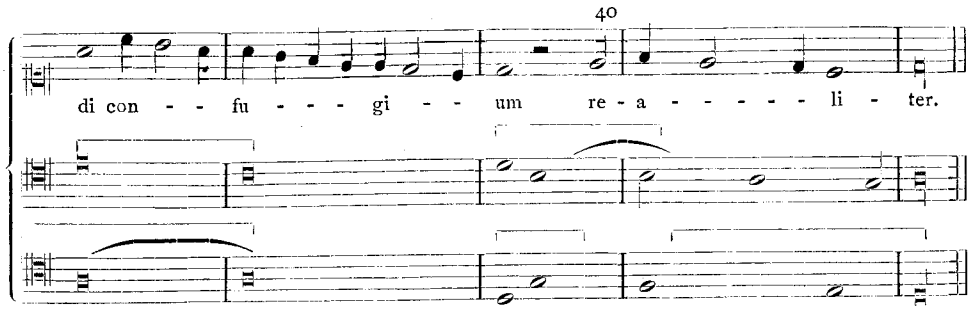




1 Im Mſ. geſchrieben I.
2 Im Mſ. ſind die Minimen a g ausgelaſſen und die folgenden Noten um eine Zeile höher geſtellt.
3 Im Mſ. iſt der Augmentationspunkt ausgelaſſen, desgl. in Abſchnitt 40.
4 Der Schlüſſel des Tenor rückt hier auf die 4. Linie.



[1] Im Ms. ſind die beiden Takte urſprünglich ausgelaſſen; in der Oberſtimme iſt dann die Stelle Jam estis am Rande nachgetragen, in den Unterſtimmen blieb die Auslaſſung unkorrigiert, wurde alſo nach dem Gehör ergänzt.



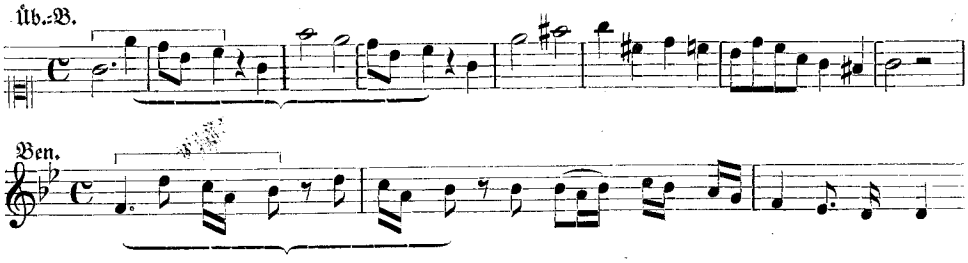
Die akzentuale Schwebung in Mozarts Requiem-„Benediktus"

Von

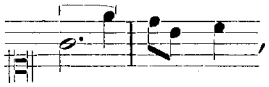
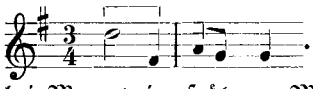
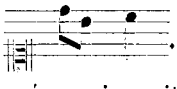
Robert Handke, Pirna

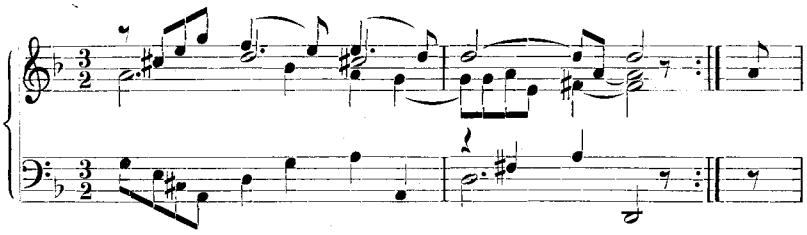
Durch Herrn Professor Ernst Lewicki, Dresden, wurde ich auf eine Abhandlung von Dr. Robert Lach über „W. A. Mozart als Theoretiker" aufmerksam gemacht, die 1918 im 61. Bande der Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse der Akademie der Wissenschaften in Wien veröffentlicht worden ist.

Darin zeigt Lach, daß Mozart schon 1784 das Benediktusmotiv der Nichte des Abbé Stadler, seiner Schülerin, in ihr Übungsheft eingetragen hat. Zum Vergleich lassen wir Übungsbeispiel und Benediktus folgen:



Abgesehen von der Tonartenverschiedenheit sind die Intervallverhältnisse der charakteristischen Folge (⌐¬) in beiden Beispielen dieselben, auch die rhythmische Anlage ist proportionaliter gleichgeartet. Scheiden wir das h—a vom zweiten zum dritten Takte aus, so steht die ganze melodische Folge des Benedictus, qui venit vor uns (——). Und doch erinnert nichts an die Benediktusstimmung, weil wir es nur mit einem Übungsbeispiel zu tun haben, zu dem die Schülerin die Baßstimme einzutragen hatte. Das Eingangsmotiv hebt sich aber, entsprechend der periodischen Form des Gesamtbildes, scharf ab und läßt die äußeren Beziehungen zum Benediktusgedanken um so leichter erkennen.

Der Stamm, die rhythmisierte Sexte  , führt auf die Messe K.-V. 259 zurück. Hier wird das Motiv durch die Umkehrung der Sexte dargestellt:  . Neu ist die Wendung:  . Wohl finden wir bei Mozart in früheren Messen ähnliche Wendungen im qui venit, doch veranlaßt erst die aufsteigende Sexte dieses Übungsbeispiels zu dem tonisch-akzentualen Schwung einer kräftigen melodischen Gestaltung. Trotz der charakteristischen Merkmale ist noch ein weiter Schritt bis zur poesievollen Lösung! Sonst würde wohl auch Abbé Stadler, der jenes Theorieheftchen gewiß in hohen Ehren hielt, in seiner Verteidigung der Echtheit des Mozartschen Requiems auf die inneren Zusammenhänge zurückgekommen sein. Es fehlte eben noch der Bachsche Geist hinein, der harmonisch die Form bestimmt und im Akzent die Gesangslinie durchdringt. Dabei handelt es sich nicht schlechthin um eine sogenannte gebundene Schreibweise, sondern um akzentual schwebende Töne, die wohl durch Grundakzente gestützt werden, im übrigen aber rhythmisch und melodisch frei aus dem Empfindungsleben zu gestalten vermögen. Bach schreibt in der Courante der ersten französischen Suite folgenden Teilschluß:



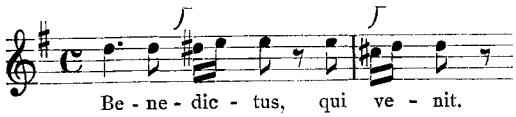
Beide Takte haben nicht nur ein schwebendes Zeitmaß von $^3/_2$, sondern auch schwingende punktierte Rhythmen und Synkopen. Der Schlußton tritt vor der dritten Taktzeit ein, um nachschwebend über die Achtelpause die Wiederholung einzuleiten. Also überall ein Schwingen und Schweben!

Im Requiem-„Benediktus" machen sich ähnliche Wirkungen bemerkbar. Auf der punktierten Eingangsnote liegt eine nachklingende Schwebung, die mit der ersten Achtelzeit des unbetonten zweiten Taktteiles zusammenfällt. In der weiteren Taktteilfolge können wir die schwingenden Bewegungen aus den melodischen Wendungen nachfühlen. Sie schwingen weiter durch die nachfolgenden Pausen der vierten und zweiten Taktzeit, so daß in der Melodie eine ununterbrochene Wellenlinie anhält.

Wir können dieses dynamische Weben im Bereich thematischer Entwicklungen in der Weise unterscheiden, daß wir von dynamisch-akzentualer Schwebung der Taktteile (< >) und tonisch-akzentualer Schwebung melodischer Phrasen (~) reden.

Dementsprechend läßt sich das Benediktusmotiv in seinen Schwebeverhältnissen nachstehend charakterisieren:

Die gleiche rhythmische Anlage hat zwar auch das Benediktus der Messe K.-V. 191 in seinem Anfange, doch ist es immerhin bemerkenswert, wodurch die frühere Mozartische Art von der jetzigen im akzentualen Sinne sich unterscheidet:



Die kurvalen Bewegungen (⌒) zeigen hier, wie das Motiv im Akzente festläuft und dadurch die schwebende Wirkung der Achtelpausen aufhebt.

Durch die Lachsche Abhandlung wird mir also die Möglichkeit gegeben, das letzte noch fehlende Glied in der Reihe jener motivischen Entwicklungen des Benediktusgedankens einzufügen, wie ich sie im zweiten Hefte des ersten Jahrgangs der ZfM unter dem Titel „Zur Lösung der Benediktusfrage in Mozarts Requiem" durchgeführt habe. Der Echtheit des Mozartschen Ursprungs steht nichts mehr im Wege, vielmehr tritt das Unvermittelte und Minderwertige des Süßmayerschen Zwischensatzes unter der Beobachtung der akzentualen Schwebung um so deutlicher hervor.

Randnoten zum Katalog des neuen Wiener Instrumentenmuseums

Von

Georg Kinsky, Köln a. Rh.

Auf die hervorragende Bedeutung der neu eingerichteten Instrumentenabteilung des Kunsthistorischen Museums zu Wien und die überaus dankenswerte Bereicherung des Schrifttums der Instrumentenkunde durch Julius Schlossers prächtigen Katalog dieser Sammlung hat bereits Curt Sachs in einer kurzen Anzeige im Aprilheft des letzten Jahrgangs dieser Zeitschrift (S. 440) und einer gehaltvollen kritischen Besprechung im Archiv für Musikwissenschaft (3. Jahrgang, 2. Heft, S. 128 f.) hingewiesen. Die nachstehend mitgeteilten weiteren Ergänzungen und zum Teil auch Berichtigungen sind keineswegs in der Absicht zusammengestellt, Schlossers groß angelegtes Verzeichnis „kleinlich zu zerpflücken", — maßgebend für ihre Mitteilung war vielmehr nur der Wunsch, einige Beiträge zu einer etwaigen zweiten Auflage oder der geplanten kleinen Ausgabe des Werkes beizusteuern. Überdies betreffen diese den Besitzern und Benutzern des Katalogs vielleicht nicht unwillkommenen Ergänzungen in der Hauptsache auch nur minder wichtige Einzelheiten, die den Wert von Schlossers mustergültiger Arbeit kaum beeinträchtigen.

Auf S. 12 wird der „Parnassus musicus Ferdinandeus" als ein für Erzherzog Ferdinand von Tirol, den Schloßherrn von Ambras, bestimmtes Sammelwerk genannt. Das ist ein (bereits bei Primisser vorkommender) Irrtum oder vielmehr eine Verwechselung mit seinem Neffen, dem gleichnamigen Erzherzog von Steiermark und späteren Kaiser Ferdinand II. Der Herausgeber war auch nicht Giov. Buontempo, sondern Giov. Batt. Bonometti aus Bergamo, der damals als Tenorist der Grazer Hofkapelle angehörte (s. Eitner II, 118). Nach dem einzigen nachweisbaren Exemplar im Besitze der Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna (Cat. Gaspari II, 351)

erschien der 55 Motetten von 32 Komponisten enthaltende „Parnassus" 1615 zu Venedig, also fast 20 Jahre nach dem Tode Ferdinands von Tirol. Als ein dem Herrn von Ambras gewidmetes musikalisches Werk sind die 1573 bei Theodor Gerlach in Nürnberg veröffentlichten fünf- und sechsstimmigen Motetten von Steff. Rosetto bekannt (Eitner VIII, 320).

Im Text des Kataloges wird häufig die „Instrumentenkammer in Ruheluſt" erwähnt, und auf S. 12 der Einleitung heißt es, daß sich Ferdinands „Musikkammer nicht auf Ambras, sondern auf Schloß Ruheluſt" befand. Das ist nicht richtig: im Residenzschloß Ruheluſt waren auf Grund des im 7. Band des „Jahrbuchs der kunsthistor. Sammlungen des Kaiserhauses" (Reg. 5556) abgedruckten großen Nachlaßinventars vom Jahre 1596 nur einige wenige Instrumente — zwei alte Harfen, Jäger- und Posthörner, ein paar Orgeln und Klaviere — aufbewahrt (Inventar Bl. 76'—78', 108—109); auf Bl. 125 schließt das Verzeichnis des Bestandes von Ruheluſt ab, und Bl. 127 beginnt mit dem „Inventari über die alte purg und derselben unterschidliche gepeu" (d. h. Gebäude). Die alte Burg ist die Hofburg zu Innsbruck, die eigentliche Residenz der Tiroler Landesfürsten, und hier — in der äußeren Burg (Inventar Bl. 195') — war die Instrumentenkammer untergebracht, deren Bestand auf Bl. 228'—232 des Inventars („Musicalinstrument und puecher") verzeichnet ist. Über den Zuwachs der Innsbrucker Instrumentenkammer im Laufe des 17. Jahrhunderts unterrichtet ein (von Schlosser übersehenes) ausführliches Inventar vom 10. September 1665, das Franz Waldner 1916 im 4. Heft der „Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte d. D. d. T. in Österreich", S. 130 f.) mitgeteilt hat. Die neuen Erwerbungen wurden größtenteils während der Regentschaft des vergnügungs- und verschwendungssüchtigen Erzherzogs Ferdinand Carl (1632—1662) gemacht, der auch die wertvolle Instrumentensammlung des mit Monteverdi befreundeten Ferrareſers Antonio Goretti von dessen Erben Lorenzo G. ankaufte. (Vgl. Schlosser S. 14. Näheres bei F. Borsetti, „Historia . . . Ferrariae Gymnasii", Ferrara 1735, II. 469.) — Betreffs Ruheluſt sei noch bemerkt, daß dieses Schloß nach einem Bericht des bekannten Reisenden Joh. Georg Keyßler vom Jahre 1741 „schon vor langer Zeit .... abgebrannt" war und dieser Feuersbrunst auch viele Kunstgegenstände zum Opfer gefallen wären.

Alfonso II. d'Este regierte 1559—1597; die unrichtigen Zahlen auf S. 16 sind wohl dem Aufsatze von Eugène (nicht A.) de Bricqueville entlehnt. — Als zeitgenössische Quellenschrift über die bedeutende Instrumentensammlung des venetianischen Prokurators Marco Contarini (1631 bis 1689) kommt „L'orologio del piacere . . ." von Dr. Pizzioli (Piazzola 1685) in Betracht (vorhanden u. a. in der Bibliothek des Heyer-Museums zu Köln); weitere eingehende Nachrichten — die Angaben von Fétis, Chouquet und Bricqueville sind ungenau — bringt Taddeo Wiel im Vorwort zu seinem Katalog „I codici musicali Contariniani . . . nella Bibl. di S. Marco in Venezia" (Venedig 1888). Der Prokurator war ein leidenschaftlicher Musikfreund; in dem von Palladio erbauten Schlosse seines Landsitzes Piazzola bei Padua — also ganz in der Nähe des bei Battaglia gelegenen Kastells Cattajo der Marchese Obizzi (Schlosser S. 14) — unterhielt er zwei Theater und ein „Luogo delle Vergini" („Ort der Jungfrauen") genanntes Mädchen-Konservatorium nach venetianischem Muster nebst einer Druckerei für die Operntexte, einer reichhaltigen Bibliothek und einer umfangreichen Kollektion alter und neuer Instrumente. Ein beträchtlicher Rest dieser Sammlung kam später durch Erbschaft an die gräfliche Familie Correr in Venedig. 1869 erwarb der Pariser Sammler Julien Fau vom Conte Pietro Correr 15 Stücke hieraus — darunter mehrere mit Elfenbein eingelegte Erzlauten und seltene Blasinstrumente —, die bald darauf (1873/74) mit Faus übriger Sammlung in das Museum des Conservatoire de musique zu Paris gelangten. Es war dies jedoch nur ein Bruchteil des damals noch vorhandenen Bestandes; der Hauptteil — etwa 120 Instrumente, über die 1872 ein freilich viele Irrtümer enthaltendes Verzeichnis erschien (Abdruck in den „Monatsheften für Musikgeschichte" 6. Jahrg. S. 103 f.) — wurde 1883/84 für das Museum des Brüsseler Conservatoire de musique angekauft, das dadurch eine seiner wertvollsten Bereicherungen erhielt. (Beschreibungen im 2. und 3. Band von Mahillons Katalog.) Dies wäre dann also noch eine andere existierende Sammlung,

die ihren Ursprung wenigstens bis in das 17. Jahrhundert zurückführen kann (Schlosser S. 7), wenn ihr die Wiener auch durch ihre Fülle an Seltenheiten und Unicis überlegen ist. Dafür ist die Brüsseler Contarini-Sammlung wieder reicher an Tasteninstrumenten, die in Wien fast gänzlich fehlen; sie enthält drei Regale, ein merkwürdiges Claviorganum, ein Cembalo, vier Spinette und ein Clavichord von italienischen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts, wie Aless. Bortolotti, Giov. Batt. Boni, Giov. Celestini, Domenico da Pesaro und Donato Undeo.

Von Terzaghis Beschreibung des Museums Manfredo Settalas in Mailand (Schlosser S. 16 f.) gibt es auch eine italienische Übersetzung von Pietro Franc. Scarabelli (Tortona 1666; vgl. Cat. Gaspari-Bologna I, 147), die manche Ergänzungen zu der lateinischen Originalausgabe aufweist. Über die S. 17 erwähnte großartige Musikkammer des Grafen Raymund Fugger in Augsburg (1528—1569) habe ich bereits an anderer Stelle berichtet („Jahrbuch d. Musikbibl. Peters für 1920", S. 51). Hier sei nur gesagt, daß Stockbauers Angaben zum Teil ungenau und außerdem unvollständig sind; u. a. fehlt das gesamte Verzeichnis der 227 Stücke umfassenden Sammlung der Blasinstrumente. — Zum Abdruck des Inventars der Grazer Instrumentenkammer vom Jahre 1577 und 1590 (S. 19) ist auf die ausführlichen Mitteilungen über das Musikleben am Grazer Hofe unter Erzherzog Carl hinzuweisen, die B. A. Wallner in ihrem an Material sehr ergiebigen Buche „Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. u. 17. Jahrhunderts nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit" (München 1912, S. 76 ff.) bietet. Als älteres Quellenwerk ist die „Geschichte Kaiser Ferdinands II. und seiner Eltern" von Friedrich Hurter (Schaffhausen 1850, 2. Bd. S. 348 f.) heranzuziehen. — Über die von Schlosser S. 7 als „nicht katalogisiert" erwähnte Sammlung in Florenz liegt seit 1911 ein gedrucktes Verzeichnis von Leto Bargagna vor („Gli Strumenti musicali raccolti nel Museo del R. Istituto L. Cherubini a Firenze").

Nun zu den einzelnen Instrumenten des Wiener Museums! Nr. 33/34, zwei Lauten von Dürers Schwiegervater Hans Frey, werden als Unica bezeichnet. Eine Laute dieses berühmten Meisters besitzt jedoch auch das Musikhist. Museum Stockholm (Kat. 1902 S. 20 Nr. 106). Allerdings wäre hier eine Nachprüfung der Signatur auf ihre Echtheit von nöten; die Inschrift einer angeblich von Frey herrührenden Theorbe im „Museo civico" zu Bologna erweist sich schon durch ihre späte Jahreszahl — 1597! — als gefälscht. — Nr. 45. Dieser Chitarrone — ebenso Nr. 512 des Heyer-Museums — dürfte von Magno Tieffenbrucker d. Ält. (nicht d. Jüng.) sein; Zeit: Anfang des 16. Jahrhunderts. Maßgebend hierfür ist die Übereinstimmung des Zettels mit einer 1512 datierten Theorbe in der Sammlung Scheurleer im Haag; auch der gotische Typencharakter des Zettels weist hierauf hin. — Nr. 48 ist keine Erzlaute (Arciliuto), sondern eine gewöhnliche Chorlaute mit einem später (1705) hinzugefügten Kragenansatz für die tiefsten drei Bordunchöre. Die bei Praetorius erwähnte und von ihm auf Tafel XVI Nr. 2 abgebildete „Testudo theorbata" unterscheidet sich von der ganz ähnlichen (etwas größeren) Theorbe nur durch die Doppelchörigkeit der Griffbrettsaiten. — Daß Nr. 61, die köstliche Lucretia-Cister von Girolamo de Virchi, kein Unikum ist, vielmehr in Nr. 287 der Coll. Snoeck (Berliner Sammlung Nr. 2287) einen nicht minder meisterhaft gearbeiteten burlesken Gefährten besitzt, war schon aus Snoecks Katalog zu entnehmen (p. 61: „Au haut de dos, un médaillon imprimé dans le bois . . . a porté le nom de l'auteur. On y lit encore: [Hier]onimus Bresciensis"). Über den Erbauer, dessen Lebenszeit durch die Jahre 1523 und etwa 1580 umgrenzt wird (1588 war er bereits gestorben), enthält die Schrift „I Liutai bresciani" von Giov. Livi (Mailand 1896, S. 24 f.) einige Nachrichten. Seine Vaterstadt Brescia hat Girolamo jedenfalls nicht verlassen. Nach seiner Steuereinschätzungsurkunde („Polizza d'estimo") vom Jahre 1568 beschäftigte er in seinem Hause zwei Holzschnitzer („Mr° Gioan, maestro de intalii . . . Mr° Battista, similmente maestro [d'intagli] . . . quali stanno in casa mia a mie spese"); es ist anzunehmen, daß von ihnen die künstlerische Ausstattung der aus der Werkstatt hervorgegangenen Instrumente herrührt. Auf die Trefflichkeit der Brescianer Cistern weist übrigens schon Vincenzo Galilei in seinem 1581 zu Florenz erschienenen „Dialogo . . . della musica antica et della

moderna" hin (p. 147: „. . . hoggi le piu reputate da loro siano quelle che si lauorano in Brescia . . ."). Mit Hieronymus Geraldi oder Giroldi, von dessen Erben ein Chor Dolziane für die Innsbrucker Instrumentenkammer angekauft wurde, hat Virchi nichts zu schaffen; ersterer war ein Musiker, der als Trompeter von 1558 bis zu seinem 1584 erfolgten Tode in Diensten des Erzherzogs Ferdinand von Tirol stand (s. Monatshefte f. M., 36. Jahrg. S. 190. Er war aus Brescia gebürtig, also kein Deutscher, wie Schlosser S. 80 vermutet). — Zu Nr. 62. Interessant ist, daß der Name G. P. Magginis in einer wahrscheinlich 1615 geschriebenen Eintragung im Kirchenbuch von S. Agata zu Brescia den Zusatz hat „che fa le cetere" (A. Berenzi, „Di Giov. P. Maggini", Brescia 1890, S. 7). Zwei erhaltene wunderschöne Brescianer Cistern werden ebenfalls Maggini zugeschrieben; sie befinden sich im „Conservatoire de musique" zu Paris (Nr. 250, Coll. Fau) und im „Royal college of music" zu London (Donaldson-Coll., früher in der „Bibl. Estense" zu Modena. Abbildungen im „Dictionnaire . . . du mobilier français" von Viollet-le-Duc, Paris 1874, II. 281, und in dem Prachtwerk „Musical instruments historic, rare and unique" von Hipkins & Gibb, Edinburgh 1888, pl. XIV). — Zu Nr. 75—77: Gambenterzett von Ant. Ciciliano. Brüssel Nr. 1424 (aus Coll. Contarini) ist keine „Viola bastarda", sondern eine in der Größe Wien Nr. 76 entsprechende Alt-Viola da gamba. Zu Nr. 75 besitzt das „Museo civico" zu Bologna ein Seitenstück, eine 88 cm lange Diskantgambe von Ant. Ciciliano. In ihrer charakteristischen Korpusform mit den spitz zulaufenden Oberbacken hat Brüssel Nr. 1402, eine Diskantgambe von Heinrich Ebert-Venedig um 1650, viel Ähnlichkeit mit Wien Nr. 72 und 75—77. Nr. 72 hat wohl übrigens — trotz des (oft und früh gefälschten) Gaspar da Salò-Zettels — als zweites Diskant-Instrument zu den Ciciliano-Gamben gehört; jedenfalls zeigen Bauart, der Schnitt der primitiven *f*-Löcher und auch das unten abgerundete Griffbrett auffallende Übereinstimmung mit ihnen, aber starke Abweichungen von Nr. 73/74. Zeit: um 1650 (nicht um 1600); datierte Chitarronen des Meisters von 1630 und 1660 sind in den Sammlungen zu Berlin (Nr. 369/722), Frankfurt a. M. (X 9499) und Israël-Markneukirchen erhalten. Daß Ciciliano in Bologna geboren sein soll, ist ein auf einer Verwechselung mit Antonio Brensio (vgl. Heyer-Katalog II, 606) beruhender Irrtum v. Lützendorffs. Die gewöhnliche Stimmung der Diskantgambe war eine Oktave höher als die der meistgebrauchten Tenorgambe, also d g c^1 e^1 a^1 d^2. Der bei Nr. 75 angegebene Akkord kam neben der um einen Ganzton tieferen Stimmung bei der Altgambe zur Anwendung. — Bei Nr. 94 zitiert Schlosser (ebenso auf S. 13) „Lyro-Viole . . ." aus dem Ambraser bzw. Innsbrucker Inventar 1596 (fol. 230'); der Abdruck im „Jahrbuch der Kunstsammlungen . . ." hat jedoch die Lesart „Mer [mehr] Viole . . ." — Zu Nr. 95. Meine Erwähnung der merkwürdigen „Viola bastarda" (oder „Lira da gamba") von W. Tieffenbrucker im Heyer-Katalog II, 501 ist ein Irrtum; die Abbildung des betreffenden Instruments stellt die jetzt im Hamburger Museum befindliche eigenartige „Viola bastarda" bzw. „Viola da bardone" von Joachim Tielke vom Jahre 1695 dar (s. Heyer-Kat. II, 492 und S. 646 Nr. 40). Über die „Lira da gamba" in der ehemaligen Grazer Musikkammer vgl. den Auszug aus dem Brief des Erzherzogs Carl an seinen Schwager Herzog Wilhelm V. von Bayern (vgl. Schlosser Nr. 135) vom 21. Januar 1578 bei B. A. Wallner, a. a. O. S. 96. — Zu Nr. 97: Kat. Heyer II, 627 (nicht 621). — Zu Nr. 99 und 59: Violine und Gitarre aus carrarischem Marmor. Der Bildhauer Mich. Antonio Grandi erhielt im November 1687 (!) für ein dem Modeneser Hof geliefertes „clavicembalo di marmo di Carrara" 80 und für eine kleine Gitarre („una chitarriglia") 25 Dukaten (Valdrighi, „Nomocheliurgografia" p. 286, Doc. LXXV). — Zu Nr. 100. Violinen aus Schildpatt auch im Germ. Museum zu Nürnberg und in der Sammlung Esterházy zu Eisenstadt (letztere angeblich aus J. Haydns Besitz; s. Fachkatalog der Wiener Ausstellung 1892, S. 272 Nr. 108). — Zu Nr. 108. Die große „Lira da braccio" von V. Linarolo im Heyer-Museum (Nr. 780) ist nicht im Originalzustand erhalten, sondern war, wie im Katalog II, 416 angegeben, bis 1896 zum Violoncell umgearbeitet; Wirbelkasten, Hals und Saitenhalter sind moderne Ergänzung (nach dem Dres-

dener Gemälde „Musizierende Frauen" von Tintoretto). — Zu Nr. 109. Als Quelle für die Stimmung der Tenorgeige (F c g d^1) ist in Sachs' Handbuch (S. 197) auf Daniel Hizlers „Newe Musica . . ." (Tübingen 1628, S. 114) hingewiesen. Einen noch älteren Beleg bietet folgende Erwähnung im Casseler Inventar vom Jahre 1613: „Eine große Tenorgeige mit 4 Seiten aus dem G oder F unden gestimmet" (E. Zulauff, „Beiträge zur Geschichte der . . . Hessischen Hofkapelle . . .", Cassel 1902, S. 117 Nr. 30). — In Zeile 11 auf S. 70 ist selbstverständlich die „napoleonische", nicht die „neapolitanische" Zeit gemeint. — Zu Nr. 120. Eine schöne „Pochette d'amour" von Thomas Edlinger d. Ält., Augsburg 1676, besitzt D. Fryklund in Sundsvall (Schweden); vgl. seine Schrift „En pochette d'amour . . ." (Sundsvall 1918) und „Zeitschrift für Instrumentenbau", 38. Jahrg. S. 223.

Zu Nr. 126. Die Instrumente auf dem Truhenbild des Piero di Cosimo (Abbildung auf S. 37) stellen offenbar ein Saitentambourin — in Venedig „Altobasso" genannt — in Verbindung mit einer Einhandpfeife dar. (Vgl. hierzu Sachs' Handbuch S. 138, wo auf ein Gemälde des Filippino Lippi v. J. 1489 hingewiesen wird). — Zu Nr. 127. Aus dem 17. Jahrhundert sind als Erfinder von Klavierautomaten u. a. Bartholomew Cloys (London 1623), Peter Pampus (Amsterdam 1626), George Joyce und Peter East (London 1694) bekannt. (Näheres gelegentlich an anderer Stelle!) — Zu Nr. 126 u. 131. Die Angabe „Kurze Oktave" ist hier nicht zutreffend; es handelt sich um die von mir als Schema I bezeichnete alte Klaviaturanordnung mit F als Grenzton ohne die tiefsten Obertasten Fis und Gis, d. h. jenes durch Aron und Lanfranco belegte Schema, aus dem sich die „(E-)Kurzoktave" entwickelte. Vgl. ZfM. II, S. 66 und 71.) — Zu Nr. 129, Spinett — nicht Clavicembalo! — von Celestini. Giov. Celestini ist einer der besten venetianischen Klavierbauer von der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts; seine Spinette zeichnen sich durch treffliche Arbeit und reiche Ausstattung aus. Erhaltene Instrumente von ihm sind u. a. ein Spinett von 1593 im „Royal College of music" zu London (Donaldson-Coll.), ein Spinett von 1594 mit dem kurbayrischen Wappen und ein kleines Cembalo von 1608 im „Museum für Kunst und Gewerbe" zu Hamburg, und eine „Arcispineta" von 1610 in Brüssel (Nr. 1590, Coll. Contarini).

Zu Nr. 143, 145, 153 f. Zwei gerade (stille) Zinken im Heyer-Museum (Nr. 1561/62) sind ebenfalls „HIER S" signiert, stammen also aus derselben (Venetianer oder deutschen?) Werkstatt. Für Italien spräche die wohl demselben Meister zugehörige Marke G S [G = Girolamo] (Schlosser S. 80) und für Venedig folgende Bemerkung Vinc. Galileis in seinem „Dialogo" 1581 p. 146 betreffs der Cornetti: „. . . in Venetia si fanno hoggi i meglio che vaddino attorno". Die unbekannte Werkstatt, die den Brandstempel!! führte, muß jedoch, wie Sachs in seinem Referat (S. 132) stichhaltig nachgewiesen, deutschen Ursprungs sein. Zu den von Schlosser bei Nr. 146 genannten Brüsseler Instrumenten mit derselben Signatur sind Nr. 1065 (Querflöte), 1192 und 2451 (gerade Zinken) nachzutragen, ferner eine Reihe von Holzblasinstrumenten der Berliner Sammlung (aus der Naumburger Wenzelskirche), 3 Blockflöten im städt. Museum zu Braunschweig und je zwei weitere stille Zinken im Heyer-Museum (Nr. 1559/60) und im Germ. Museum zu Nürnberg (Nr. 120/21): ein Beweis der großen Verbreitung der Erzeugnisse dieses Blasinstrumentenmachers. — Zu Nr. 147. Brüssel Nr. 1025 ist zu streichen, da diese Blockflöte keine abweichende Anordnung des Schnabels aufweist. — Zu Nr. 163. Dieselbe Signatur auf einem geraden Zinken der Berliner Sammlung (Nr. 186/302). — Zu Nr. 166. Über Bressan vgl. Groves Dictionary IV. 37, wo auch ein Satz Recorders von ihm (im Grosvenor Museum zu Chester) abgebildet ist. Weitere erhaltene Blockflöten Bressans in Amsterdam, Berlin (Nr. 96/203), Köln (Nr. 1130), London („Victoria and Albert-Museum" Nr. 1124/69) usw. Der Name des Flötenmachers im Verzeichnis des Museo Settala ist Grassi (nicht Graff). — Zu Nr. 167: Ein Seitenstück — ebenfalls mit der Marke O — in Nürnberg (Nr. 138). Ähnlich reich geschnitzte Blockflöten in Basel (Nr. 54), Köln (Nr. 1123) und in London (Donaldson, „College of music"); die letzteren beiden sind Arbeiten von J. W. Oberlender, einem vorzüglichen deutschen Meister aus

dem Anfang des 18. Jahrh. — Zu Nr. 180. Die Baß-Blockflöte im „Museo civico" zu Verona ist nicht, wie im Fachkatalog der Wiener Ausstellung von 1892 (Italien, S. 231 Nr. 13) irrtümlich angegeben, 2,85 m, sondern nur 1,85 m lang, entspricht also Wien Nr. 180. — Zu Nr. 184. Der Verfertiger der Nürnberger Blockflöten-Stimmwerks heißt Hieronymus Franz Kynscker. Das Kleindiskantflötlein (in g^2) fehlt dort übrigens und ist von Mahillon ergänzt worden; die beiden Diskantflöten stehen in d^2 (nicht g^2). — Zu Nr. 188 f. Anstatt der Bezeichnung „Luftloch" ist „Stimmloch" vorzuziehen. — Zu Nr. 190—193. Bei Zugrundelegung von Praetorius' Angaben und Abbildungen (Tafel XI) ist Nr. 189 als „Klein-Schalmei", Nr. 190 (in g, nicht g^1!) als „Diskant-Schalmei", Nr. 191—193 als „Alt-Pommer" zu benennen. — Zu Nr. 194. „. . . eine pasz dolcina . . ." im Innsbrucker Inventar 1596 ist fraglos kein „Dulcimer" (Hackbrett), sondern ein Baß-Dolzian, der unmittelbare Vorläufer des heutigen Fagotts. — Zu Nr. 217. Ein Alt- oder Tenor-Krummhorn mit der gleichen Brandmarke ɔ im Heyer-Museum (Nr. 1427); ebenda auch ein Baß-Krummhorn (Nr. 1429) mit der Doppelmarke ɔɔ. Valdrighis „Musurgiana" erschienen in Modena (nicht in Florenz). — Zu Nr. 218. Vorausgesetzt, daß es sich hier — trotz der durchaus abweichenden Abbildungen bei Praetorius (Tafel XII Nr. 1—3) — wirklich um einen „Bassanello" handelt, wäre das nur 58 cm lange und daher klappenlose Instrument ein Beweis für die Existenz eines kleineren Typs als Praetorius' „Diskant-Bassanello", der 2 Fuß 10 Zoll = 80 cm mißt. Ein Stimmwerk von 9 „Bassanelli" kommt auch im Cassseler Inventar von 1613 vor (Zulauff, a. a. O. S. 116 Nr. 7). Zur Geschichte der angeblichen „Erfindung" der „Bassanelli" ist der Aufsatz „Ein Instrumentenverzeichnis aus dem 16. Jahrhundert" von B. A. Wallner (in der Sandberger-Festschrift, München 1918, S. 275 f.) zu beachten, in dem auf die am englischen Hofe als Musiker und Blasinstrumentenmacher wirkenden Gebrüder Bassani hingewiesen wird. (Allerdings sind die dort S. 285 erwähnten „9 Fletten mit geraden löchern" kaum als „Bassanelli" aufzufassen: der Ausdruck „gerade Löcher" ist hier wohl nur im Gegensatz zu der eine bequemere Deckung ermöglichenden schrägen Grifflochbohrung gebraucht, wie sie bei Pommern und anderen alten Blasinstrumenten — heute auch noch beim Fagott — üblich ist.) — Zu Nr. 219—223. Betreffs der Verwendung der seltsamen „Tartölten" bei Mummenschänzen oder dgl. ist ein Hinweis auf die zu ähnlichen Zwecken dienenden sogenannten „Kriegsinstrumente (Spieß, Musketen, Helebort, Axtlen . . . .") und die Instrumente zum „Fastnachtsspiel" im großen Stuttgarter Inventar vom Jahre 1589 angebracht. Dieses von Gustav Bossert in den „Württemberg. Vierteljahrsheften für Landesgeschichte" N. F. XXI (Stuttgart 1912, S. 133 f.) abgedruckte Verzeichnis zählt im ganzen 635 Instrumente auf: es bildet die umfangreichste Bestandsaufnahme von Musikinstrumenten jener Zeit und ist eine Hauptquelle zur Kenntnis der instrumentalen Praxis und der Geschichte des Instrumentenbaues im 16. Jahrhundert! Über die von Hans Thanner und Samuel Baisch anfangs der 1580er Jahre verfertigte Stuttgarter „musikalische Kriegsrüstung" s. ebenda, N. F. IX (1900), S. 280 f. — Zu Nr. 224/25. Einen größeren Bruder dieser beiden Zwillingsrackette besitzt das Heyer-Museum in dem Elfenbein-Baß-Rackett Nr. 1414 (Kopie in Brüssel, Nr. 2310), das wohl sicher von demselben Meister wie die Ambraser Instrumente herstammt. Für die Zusammengehörigkeit spricht auch, daß das Kölner Stück — es wurde 1901 in München gefunden — laut der gravierten Wappenumschrift für „CARL SCHVRF zv Schönwördt Mariastain vnd Niderpraitenpach" verfertigt ist. Schurf war Erbjägermeister und Hauptmann zu Kufstein und gehörte als erzherzogl. Rat und Kämmerer zum Hofstaate Ferdinands von Tirol; als kaiserl. Kommissar war er auch 1596 bei der Inventarisierung des Nachlasses in Innsbruck tätig. — Zu Nr. 236—238. Zwei ebenso signierte gerade Zinken besitzt, wie bereits erwähnt, auch das Heyer-Museum (Nr. 1559/60).

Zu Nr. 257. Einige Angaben über Preise von Instrumenten des kürfürstl. bayrischen Waldhornmachers Philipp Schöller enthält Bierdimpfls Münchener Katalog (Fußnoten auf S. 30 und 39). — Zu Nr. 258. Eine Trompete Anton Schnitzers vom Jahre 1599 ist im „Cons. de musique" zu Paris (Nr. 596). — Zu Nr. 261. Es gab auch einen Hanns Hainlein d. Ält., von

dem vier Posaunen aus dem Jahre 1631—1668 bekannt sind. Nicht weniger als vier verschiedene Träger des Namens Sebastian Hainlein sind als Nürnberger Posaunenmacher nachweisbar; ihre datierten Instrumente tragen Jahreszahlen von 1460 („Busine" im Museum Boston aus der Coll. Galpin) bis 1727. (Näheres gelegentlich an anderer Stelle!) — Zu Nr. 264/65. Weitere Waldhörner (1709—19) von Leichamschneider in den Sammlungen zu Basel, Brüssel, Braunschweig und Wien („Gesellschaft d. M."); im Heyer-Museum eine Trompete von 1738 (Nr. 1795). — Zu Nr. 270/71. Triangeln mit Klirr- oder Klapperringen sind viel weiter als bis ins 17. Jahrhundett zurückzuverfolgen. (Vgl. Sachs' Handbuch S. 14/15. Eine hübsche Darstellung — Dreieckform mit drei Ringen (wie Nr. 270) — auf dem Kupferstich „David mit dem Haupte des Goliath" von Lucas van Leyden (1521). — Zu Nr. 293ff. Auf den Wert dieser kleinen Modelle von Musikinstrumenten hat bereits Sachs aufmerksam gemacht. Bezüglich der Formen des primitiven Clavichords (Nr. 300) und des Clavicymbels (vgl. Psalterium Nr. 298) sei auf die ganz ähnlichen Darstellungen im sog. „Weimarer Wunderbuch" (um 1440) hingewiesen. Wenn übrigens die Typen der Ambraser Modelle spätestens in die Zeit um 1490 gehören, wahrscheinlich aber sogar noch einige Jahrzehnte älter sind, spricht kein Grund dagegen, auch die merkwürdige gotische Baßcister oder Pandora (Nr. 60, Modell Nr. 295) in diese Zeit, also noch in das 15. Jahrhundert zu setzen.

Zu S. 104: Cristoforis Erfindung des „Pianoforte" fällt bereits in das Jahr 1709. — Joh. Andreas Streicher starb erst 1833 (nicht 1813). Schuberts „Hypertrophie" (!) in der Anwendung der Posaunen findet wohl in dem beschränkten Tongebiet der damaligen Naturhörner ihre Erklärung. — Zu S. 105. Mozarts fragmentarisches Adagio (Köchel-Anhang 94) ist nicht für die angegebene Besetzung, sondern für Englisch Horn, zwei Violinen und Violoncell geschrieben. Betreffs weiterer angefangener Kompositionen mit Bassetthörnern s. die Nummern 54, 93 und 95 im Anhang zum Köchel-Verzeichnis. Mozart hat sein Lieblingsinstrument auch bereits in der „Entführung" (1782) verwendet. — Zu S. 107. Die Rückkehr der Herzogin Anna Amalia von ihrer italienischen Reise erfolgte erst 1790 (s. Heyer-Katalog II, S. 131). — Zu Seite 118. Möglich, daß Mahler durch Verdis „Otello" (1887) zur Aufnahme der Mandoline ins Orchester angeregt wurde. — Zu S. 122. „Flauto basso" in dem Kammertrio von C. Ph. Em. Bach (Nachlaß-Verzeichnis 1790 S. 39 Nr. 21; Wotquenne Nr. 163 — nicht 63 —) bezeichnet nicht die Baß-Querflöte, sondern die Baß-Blockflöte (die „Bassett-Blockflöte" des 17. Jahrhunderts; vgl. Wien Nr. 176). Unter „Flauto" (ohne Zusatz) verstand man noch im 18. Jahrhundert immer die Block- oder Schnabelflöte, während die Querflöte stets „Flauto traverso" genannt wurde.

Der Große Takt

Von

Anton Molnár, Budapest

Die Ausführungen von E. Tetzel (ZfM, 3. Jahr., S. 605ff) dürften endlich weitere Kreise veranlaßt haben, sich mit der Frage des Groß-Rhythmus zu beschäftigen. In Neuausgaben mit ausgesprochen pädagogischem Zwecke könnten die von Tetzel vorgeschlagenen dickeren Taktstriche für die Bezeichnung der Großtakte zweifelsohne von Nutzen sein; doch muß zuerst die ganze einschlägige Disziplin gehörig ausgebaut und seine Methode geläutert werden. Auch fehlerhafte Feststellungen älterer Theoretiker sind dabei unbedingt richtigzustellen, wie es in dem erwähnten Aufsatze hinsichtlich einer Analyse von F. Weingartner geschieht; doch ist nicht damit

abgeholfen, wenn man an die Stelle der bisher beobachteten Einseitigkeit eine andere setzt. Nehmen wir als Grundlage zu unseren Bemerkungen die bei Tetzel breit besprochene großrhythmische Analyse der 5. Symphonie. Weingartner verlangt durchgehends die Aufstellung von Zweitaktgruppen, sein Gegner will hingegen Viertaktgruppen (mit manchen Ausnahmen) durchgeführt wissen. Und doch liegt eines der wichtigsten Wirkungsmittel des Großrhythmus eben darin, daß sich die Zahl der Takte, die im Gefühl zu einem höheren Ganzen zusammengefaßt werden, nicht bloß ausnahmsweise, sondern überhaupt beim Umschlagen des großrhythmischen Charakters der Hauptstellen ändert. So hat z. B. der erste Satz der 5. Symphonie fast durchwegs Viertaktgruppen in seiner Hauptthematik und fast durchwegs Zweitaktgruppen in der Thematik des Seitensatzes (II. Themas). Überall wo Tetzel Sechstaktgruppen annimmt, handelt es sich entweder um drei Zweitaktgruppen oder um 4 + 2. Es ist z. B. sehr bedenklich, das Anfangsmotiv des Seitenthemas (Hörner) als Ende einer Sechstaktgruppe, somit als Auftaktbildung aufzufassen. Das Richtige dürfte also in der Mitte zwischen der Weingartnerschen und der Tetzelschen Auffassung liegen.

Auch können wir einer „Korrektur", wie das Ausmerzen ganzer Takte (d. h. wesentlicher Bestandteile) von Meisterwerken, unmöglich beipflichten. Ein Hauptreiz des Großrhythmus besteht eben darin, daß die Thesis (rhythmisches Hauptgewicht) an manchen Stellen mehrere Takte hindurch nicht bestimmt fühlbar wird, daß das Gewichtsgefühl oszilliert. Diese Eigenschaft des rhythmischen Aufbaues macht die Stelle im Takt 86—103 der Durchführung der 5. Symphonie (Zählung vom Wiederholungszeichen ab angefangen), verbunden mit einer entsprechenden Harmonik, zu einer so atemversetzend vibrierenden. Daher ist die Annahme einer Fünftaktgruppe, deren letzter (vorgeschriebene) Takt der erste Takt der erwähnten Durchführungsstelle wäre, garnicht nötig; die Stelle will ein unsicheres rhythmisches Gefühl erwecken! Und mit ähnlichem schwebenden Gefühl in der großrhythmischen Konzeption sind auch die beiden anderen Beethoven-Stellen entworfen, bei welchen Tetzel Fehler der überlieferten Partituren wittert. Er nimmt an, der sechzehnte Takt (Generalpause) im Coda der Fünften existiere einfach durch Schreibfehler, und ähnlicherweise müßte — seiner Meinung nach — auch ein „überzähliger" Takt zwischen den Takten 16 und 22 im ersten Satz der 6. Symphonie ausgetilgt werden. Ohne die Frage aufzuwerfen, warum der Komponist, der die Drucklegung der genannten Werke beträchtlich überlebte, niemals dieser „Fehler" Erwähnung tat, wollen wir bemerken, daß die Generalpause nach dem tragisch-mystisch aufgelösten neapolitanischen Sextakkord in der Coda der Fünften eine poetisch wie konstruktiv nötige (pünktlich ausgeschriebene) Pausen-Fermate (zwischen dem Piano und dem Fortissimo) ist; und daß der betreffende „überzählige" Takt in der Pastorale wesentlich mitwirkt, der Stelle ihre edel spielerische, erwartungsvolle, schwebende Eigenart zu leihen. Die Parallelstelle in der Reprise kann im letzteren Falle nicht als Beweis für einen Fehler in der Exposition gelten, da 1. das oft wiederholte Motiv des betreffenden Taktes in dem Durchführungsteil reichlich ausgenutzt wurde und demzufolge in der Wiederkehr knapper als zuerst zu behandeln war, 2. da die ganze Reprise einer Variation unterlag, wodurch der Hörer nicht mehr nach einer notengetreuen Wiederholung der ganzen Hauptthemengruppe verlangt. (Nicht nur diese eine Taktwiederholung, sondern auch viele andere Wiederholungen bleiben bei der Reprise weg.) Allerdings kommen solche eingeschobene Einzeltakte nur als seltene Ausnahmefälle in der rhythmischen Gefühlswelt der Meister vor; doch sind sie eben deshalb sehr wesentlich und sehr zu beachten.

Die Symptome der Dekadenz in der Musik

Ein Beitrag zur Beurteilung der neuesten Produktion

Von

Karl Blessinger, München

Die heftigen Kämpfe, welche heute um den Wert oder Unwert der kompositorischen Richtungen, die wir zusammenfassend am besten als die atonalen bezeichnen, ausgefochten werden, erregen mehr und mehr das Interesse auch der außerhalb der Tageskämpfe stehenden musikwissenschaftlichen Kreise (vgl. u. a. Arnold Scherings gründliche Studie über die expressionistische Bewegung in der Musik). So bedenklich es auch sonst in mancher Hinsicht erscheint, daß die Kunstwissenschaft an aktuelle Fragen herantritt, so notwendig ist es, daß sie in diesem Falle eine Ausnahme macht, denn gerade hier handelt es sich nicht lediglich um die rein ästhetisch-gefühlsmäßige Bewertung einer Gruppe von Kunstwerken; diese Frage tritt vielmehr gegenüber grundsätzlichen kollektivpsychologischen und rein musiktheoretischen Problemen (von den kunst- und parteipolitischen Gesichtspunkten, die dabei auftreten, ganz zu schweigen) stark in den Hintergrund.

Wenn die Wissenschaft mit Aussicht auf Erfolg sich mit dem Problem der atonalen Musik befassen will, so kann sie sich auch gar nicht auf das rein ästhetische Gebiet beschränken. Die neuesten Versuche, eine psychologische Ästhetik zu begründen, haben deutlich gezeigt, daß die Ästhetik letzten Endes doch immer wieder auf die ultima ratio des subjektiven Werturteils zurückgreifen muß, daß ihr das Gebiet des objektiven Tatsachenurteils nur innerhalb eines verhältnismäßig beschränkten Umfangs zugänglich ist und daß sie innerhalb dieses Gebietes immer wieder gerade auf diejenigen Teilgebiete gewiesen wird, deren Erforschung praktisch nur in geringem Maße nutzbar gemacht werden kann. Es kann sich daher für uns nicht darum handeln, zu einer möglichst allgemeingültigen Einschätzung des künstlerischen Wertes der atonalen Musik zu gelangen, sondern lediglich darum, diese Musik rein technisch zu zergliedern, um festzustellen, welche ihrer Elemente als Symptome des Zerfalls, und welche als Grundlagen einer gedeihlichen Weiterentwicklung gedeutet werden müssen. Wir gelangen dabei zu einer ganz allgemeinen Problemstellung, die weit über die Tagesfragen hinausgreift, die nicht das naturgemäß ständigem Wechsel unterworfene subjektive Wohlgefallen auf eine Formel zu bringen oder zu begründen versucht, sondern von phänomenologischen (das Wort im alten Sinne genommen) Gesichtspunkten aus das Wesen unserer ars nova zu erkennen strebt. Von den beiden Seiten unseres Problems soll im folgenden nur die eine, negative, behandelt werden, indem wir die zersetzenden Elemente der heutigen ars nova festzustellen suchen. Das führt uns ganz von selbst zu der Frage nach den Symptomen der Dekadenz in der Musik überhaupt.

Es ist vielleicht nicht ganz überflüssig, zu betonen, daß in der Feststellung von Kennzeichen der Dekadenz in einer Kunstrichtung noch nicht ohne weiteres ein negatives Werturteil über diese Richtung enthalten ist. Gibt es doch ausgesprochen dekadente Kunstwerke von unbezweifeltem, durch den unwidersprochenen consensus om-

nium gebilligten hohen Werte. Wir rechnen dazu vor allen Dingen das Kunstwerk Richard Wagners, dessen dekadenter Charakter ja bereits von Nietzsche zu beweisen versucht wurde, der nur dabei den Fehler nicht ganz vermeiden konnte, den er an anderem Orte selbst wiederholt gerügt hat, daß er nämlich — wohl kaum bewußt — die Feststellung des dekadenten Charakters der Wagnerschen Kunst als Grundlage seines absprechenden Werturteils benützt hat. Nietzsche ist nicht ohne persönliche Voreingenommenheit an das Problem Wagner herangetreten, und doch ist ein Urteilen sine ira et studio auch in Gegenwartsfragen unbedingt nötig für den, der sich an die große und schwierige Aufgabe heranwagt, als Theoretiker auf die Praxis des künstlerischen Schaffens einzuwirken.

Es handelt sich für uns zunächst um eine genaue Bestimmung des Begriffs der Dekadenz, der bis heute viel mehr gefühlsmäßig erfaßt als logisch genau festgelegt ist. Wir kommen dabei zunächst zu einer grundlegenden Scheidung zweier Faktoren, nämlich eines äußeren, den wir als entwicklungsgeschichtlichen Niedergang bezeichnen wollen, und eines inneren, im psychischen Zustand der Einzelpersönlichkeit gegründeten, der als Dekadenz im engeren Sinne bezeichnet sein möge. Diese beiden Faktoren treten sehr häufig (was freilich wohl nicht viel Auffallendes hat) gleichzeitig auf; um so schwieriger aber ist es, bei der Betrachtung von Niedergangserscheinungen einwandfrei festzustellen, was durch den äußeren, was durch den inneren Faktor bedingt ist. In der Kunst, vor allem in der Musik, in der die Schaffensmöglichkeiten in so ungeheuerem Maße von dem Stande ihrer technischen Entwicklung abhängig sind, sind diese Schwierigkeiten naturgemäß besonders groß. Nur zu leicht erliegt der kritische Betrachter der Versuchung, die am Ende einer Epoche vollendeter Leistungen, welche naturnotwendig von einer Epoche einer gewissen Sterilität abgelöst wird, auftretenden Bestrebungen zur Schaffung einer neuen Technik, oder die ebenso naturnotwendige Übersteigerung oder Zersetzung der alten Technik ohne weiteres als Symptome der Dekadenz im engeren Sinne anzusehen, während es andrerseits nicht zu leugnen ist, daß der Schaffende, den das Geschick gerade in eine solche Zeit des äußeren Niedergangs hineingestellt hat, eben durch diese äußeren Momente suggestiv beeinflußt wird und, innerhalb der Grenzen seiner Veranlagung, in jenen krankhaften Seelenzustand versetzt wird, den wir vorhin als Dekadenz in engerem Sinne bezeichneten.

Nicht darin also dürfen wir ein Kennzeichen der Dekadenz erblicken, daß eine Generation von Schaffenden überhaupt danach strebt, sich von der Last einer großen Tradition dadurch zu befreien, daß sie, selbst mit unzulänglichen Mitteln, Neues um jeden Preis hervorzubringen sucht. Das ist ein natürlicher Reaktionsprozeß, der an sich nicht krankhaft, sondern durchaus gesund ist. Aber die Zeiten, in denen ein solcher Prozeß sich vollzieht, begünstigen allerdings das Sichbreitmachen von Persönlichkeiten, die krankhaft veranlagt sind, in hohem Grade schon deshalb, weil auf den Beobachter äußerlich so viel Neues einstürzt, mit dem er fertig werden muß, daß er auf die tieferen seelischen Untergründe nicht in ausreichendem Maße sein Augenmerk richten kann und ihm infolgedessen der gesunde Neuerer so viel zu schaffen macht, daß der seelisch kranke Décadent in dessen Gefolge mit dem ersteren nur zu leicht auf eine Stufe gestellt wird.

Ist nun auch das Streben nach etwas absolut Neuem, wie es am Ende glanz-

voller Epochen unserer Kunst hervorzutreten pflegt, an sich etwas durchaus Selbstverständliches und Natürliches, so lassen sich doch in der Art und Weise, wie dieses Streben im Einzelfalle sich ausprägt, vielfache, sehr wichtige Rückschlüsse darüber ziehen, ob nur diese natürliche Reaktionserscheinung vorliegt oder ob darüber hinaus ein dekadenter Grundzug durch die ganze Bewegung geht. Ein Symptom der Dekadenz liegt zunächst keineswegs in der Form, in der der Kampf gegen das Alte geführt wird; dieser Kampf wird immer in heftiger, meist sogar in ziemlich maßloser Weise ausgefochten, denn schließlich ist jeder Neuerer einseitig. Vielmehr liegt das wesentliche Moment in der Entscheidung der Frage, bis zu welchem Grade das Alte negiert, ob eine bloße Überbietung des Bestehenden gesucht wird oder ob der Kampf nur auf die Herbeiführung einer grundsätzlichen Richtungsänderung hinausläuft und in welchem Sinne diese Richtungsänderung sich bewegen soll. Man kann auf dem Gesamtgebiete der Musik immer und immer wieder einen ganz klaren Dualismus, einen Streit zweier entgegengesetzter Richtungen beobachten, von denen die eine die andere auszuschließen und neben denen eine dritte keine Existenzmöglichkeit zu haben scheint. Diese beiden Richtungen pflegen einander abzulösen, und in gewissen günstigen Momenten kommt es dann zu einer Verschmelzung der beiden Prinzipien, zu einem Kompromiß, dem wir häufig die Entstehung gerade der größten Kunstwerke verdanken. Dieser Fall liegt z. B. vor bei dem formalistischen und sensualistischen Grundprinzip. Wir ziehen hier, wie schon oft geschehen, die vor 300 Jahren erfolgte Florentiner Musikreform, die bedeutendste Umwälzung der Musikgeschichte, zum Vergleich heran. Die alte Polyphonie war ganz ausgesprochen formalistisch eingestellt, während die damaligen Neuerer diesem Prinzip das sensualistische entgegensetzten, dessen Aufkommen freilich bereits durch die Entwicklung, die das Madrigal genommen hatte, schon sehr stark vorbereitet war. Die Florentiner verfuhren demgemäß auch in technischer Beziehung äußerst folgerichtig: sie ersetzten die verhältnismäßig sehr komplizierte Struktur der bisherigen Musik durch die — wenigstens im Prinzip — höchst einfache und leichtfaßliche Monodie. Völlig überwunden war damit natürlich der alte polyphone Geist noch lange nicht; aber es waren der Musik neue, bisher ungeahnte Entwicklungs- und Wirkungsmöglichkeiten zugeführt, die zunächst ein manchmal nicht gerade organisch zu nennendes Ineinander-Übergehen der beiden Prinzipien zur Folge hatte, bis schließlich bei einer Anzahl großer Meister, am glänzendsten bei dem letzten von ihnen, bei Johann Sebastian Bach, deren vollkommene Synthese erreicht wurde. Von da ab kommt die sensualistische Richtung, zumal seit durch Beethoven auch die materiellen Schranken beseitigt wurden, die der Musik bisher gezogen waren, mehr und mehr zur Alleinherrschaft; die Faktur der Musik wird immer komplizierter, ihr Geist entwickelt sich bis zu einem ganz extremen Individualismus, so daß schließlich um die letzte Jahrhundertwende ganz selbstverständlich und allgemein die Erkenntnis Platz greifen mußte, daß ein Weitergehen auf diesem Wege undenkbar sei.

Die Gegenbewegungen nun, die um diesen Zeitpunkt einsetzten, mußten den natürlich empfindenden Musiker aufs tiefste enttäuschen, nicht deshalb, weil sie zu der herrschenden Richtung in Opposition traten, sondern aus dem Grunde, weil sie mit der Opposition an einem ganz falschen Punkte einsetzten. Hatten die Florentiner gesagt: „In uns lebt ein anderer Geist als in unseren Vorfahren: darum müssen

wir neue, unserem Geiste angemessene Ausdrucksmittel finden", womit eine durchaus folgerichtige Entwicklung eingeleitet war, so findet sich in den heutigen umstürzlerischen Bestrebungen merkwürdigerweise kaum ein ernsthafter Versuch, unsere altgewordene Musik durch Zuführung eines für unsere Zeit neuen geistigen Prinzips, nämlich des formalistischen, neues Leben zuzuführen; vielmehr richtet sich der ganze Kampf fast ausschließlich gegen die traditionellen Mittel des musikalischen Ausdrucks. Man hat wohl erkannt, daß die uns bisher zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel sich allmählich abgestumpft haben; aber man hat übersehen, daß der Grund des Sichabstumpfens eben darin liegt, daß das ausgehende 19. Jahrhundert die Differenzierung und Individualisierung der musikalischen Ausdrucksmittel auf die Spitze getrieben hat.

Es hieße zu weit gehen, wollte man die Verwendung narkotisierender Mittel grundsätzlich als Symptom der Dekadenz betrachten; andrerseits aber ist es zweifellos, daß der Gebrauch der Narkotika die Entstehung und Entwicklung eines krankhaften, eines dekadenten Seelenzustandes in hohem Grade begünstigt, und von einem gewissen Moment ab ist mit dem regelmäßigen Gebrauch dieser Mittel der Zustand der Dekadenz unlösbar verbunden. Genau den Punkt zu bestimmen, wo dieser Moment eintritt, ist grundsätzlich kaum einwandfrei möglich; daß dieser Punkt aber dann schon längst überschritten ist, wenn immer und immer schärfere Narkotika verlangt werden, weil die bisherigen nicht genügen, dürfte kaum ernstlich bestritten werden können. Nun aber ist die Entwicklung der Mittel des musikalischen Ausdrucks seit der romantischen Epoche in immer stärkerem Maße in dem Sinne einer konsequenten Steigerung ihrer narkotisierenden Wirkung erfolgt (diese technische Seite wird späterhin behandelt werden; sie ist zum Teil auch im ersten Abschnitt meines Buches „Die musikalischen Probleme der Gegenwart" besprochen) und den Vorwürfen der Gegner Wagners, die zu dessen Lebzeiten ihn gerade wegen der betäubenden Wirkung seiner Musik ablehnten, die ein bewußtes Genießen wenigstens damals, so lange diese Wirkung noch neu war, unmöglich machte, wird heute von einsichtigen Musikern wieder erhöhte Beachtung geschenkt. Seit Wagners Tode hat die Vermehrung und Übersteigerung dieser musikalischen Narkotika noch weitere bedeutende Fortschritte gemacht, und die bewußte Abkehr der Vertreter der Opposition von den alten Ausdrucksmitteln geschah in einem psychischen Zustand, der dem gleicht, der in dem Augenblick des Erwachens von einem langen Rausche sich einzustellen pflegt. In einem solchen Augenblick gibt es nun zwei Möglichkeiten. Der gesunde Mensch wird in diesem Falle die geeigneten Mittel zu ergreifen suchen, um sich aus dem Rauschzustand endgültig zu befreien, um dem Bewußtsein, das bisher zum Vorteil des Unterbewußtseins fast völlig ausgeschaltet war, wieder eine Betätigungsmöglichkeit zu verschaffen. Der kranke, der dekadente Mensch aber wird den Moment, in dem das Bewußtsein wieder erwacht, nur zu dem Zwecke ausnützen, um sich rasch nach neuen Narkotika umzusehen, die ihn in einen neuen Dämmerzustand bringen, der womöglich noch mehr Lustempfindungen in ihm hervorzurufen imstande ist, als der bisherige, aus dem er eben erwachte. Unsere Futuristen haben den letzteren Weg gewählt und sich damit in vollem Bewußtsein für eine dem kritischen Beobachter dekadent erscheinende Richtung entschieden. Es ist also eigentlich gar nicht die Opposition gegen das Bisherige, was die neuen Richtungen charakterisiert, im Gegenteil,

ihre Vertreter werden gar nicht müde, immer wieder die inneren Zusammenhänge zu betonen, die zwischen ihnen und gewissen Meistern vergangener Zeiten bestehen, deren Größe außer allem Zweifel steht, ja sie lehnen nicht einmal die traditionelle Technik grundsätzlich ab[1].

Wir kehren zurück zu unserm Ausgangspunkt, zur Bestimmung der Merkmale der Dekadenz. Eines der in unserem Zusammenhang wichtigsten, das übersteigerte Berauschungsbedürfnis, haben wir eben behandelt. Dieses Bedürfnis beruht letzten Endes auf einer lebensverneinenden, pessimistischen Weltanschauung, auf einem Gefühl der tiefen Unzufriedenheit mit dem, was uns die offenen Sinne, das wache Bewußtsein bieten können. Kein Wunder, daß in den literarischen Kampfschriften der Atonalisten der klassische Vertreter des philosophischen Pessimismus, Schopenhauer, so oft als Kronzeuge aufgeführt wird[2]; ein sonderbarer Zufall will es freilich, daß auch ihr schärfster Gegner, Hans Pfitzner, sich auf Schopenhauer beruft. Ich verkenne gewiß nicht die tiefen, prinzipiellen Gegensätze, die Pfitzner von den Atonalisten trennen; aber diese Gemeinsamkeit der metaphysischen Grundanschauung läßt doch auch auf gewisse nicht unwesentliche gemeinsame Ausgangspunkte schließen. Das absichtliche Sichlossagen unserer Neutöner von der Welt des Bewußtseins, ihr ausschließliches Betonen des Unterbewußtseins (oder wie sie es nennen, der inneren Notwendigkeit), die sie allein als höchste Instanz anerkennen, bringt sie natürlich in engen geistigen, nicht technischen Zusammenhang mit allen primitiven Kunstäußerungen. Diese absichtliche Primitivität, die wir bekanntlich auch auf anderen Kunstgebieten finden, ist aber unzweifelhaft auch da, wo sie nicht aus dem eben genannten Motive, aus dem Berauschungsbedürfnis entstanden ist, eine bedenkliche Dekadenzerscheinung; es ist vielleicht theoretisch denkbar, daß sie in technischer Hinsicht in gewissem Umfange imstande sein könnte, Anregungen für die Neuaufrichtung einer alternden Kunst zu geben; aber praktisch wird dieser Vorteil voraussichtlich nie zur Geltung kommen können, weil die technische Primitivität fast immer mit einer gewollten geistigen Dumpfheit Hand in Hand geht.

Ganz abgesehen von der darin liegenden entwicklungsgeschichtlichen Niedergangserscheinung ist auch psychologisch diese künstliche Primitivität von der ursprünglichen so weit getrennt, daß nicht von einem Parallelismus, sondern nur von einem scharfen Kontrast die Rede sein kann. Die wirklich primitiven Kunstäußerungen sind Kennzeichen der ersten schwachen Regungen der Feinnervigkeit innerhalb einer nervisch fast unempfindlichen Umgebung; in unserem Falle aber haben wir nur eine natürliche Folgeerscheinung einer Übersteigerung der Sensibilität der Nerven. Eine gesteigerte Sensibilität der Nerven ist die Voraussetzung aller unter dem Namen Dekadenz zusammengefaßten seelischen Zustände; aber sie ist selbst noch keine Dekadenzerscheinung. Von Dekadenz kann erst dann gesprochen werden, wenn die Sensibilität dazu führt, daß die Willensfunktionen zeitweise oder dauernd versagen, bzw. wenn der bewußte Wille durch den unbewußten, durch den reinen Trieb, zurückgedrängt wird, daß überhaupt die bewußte und die unterbewußte Sphäre, statt sich harmonisch gegenseitig zu durchdringen und zu befruchten, getrennt nebeneinander hergehen, ja sich wechsel-

[1] Vgl. Th. v. Hartmann, „Über Anarchie in der Musik" im „Blauen Reiter", München 1912, S. 44, Anm., und insbesondere auch Schönbergs Darstellung der Harmonielehre.

[2] Vgl. z. B. Arnold Schönberg, „Das Verhältnis zum Text" im „Blauen Reiter", S. 28.

seitig störend beeinflussen. Die nächste Folge ist eine auffallende Unstetigkeit des beim gesunden Menschen im wesentlichen konstanten Affektverlaufs, aus dem z. B. ein häufiger Wechsel von Kraftlosigkeit und künstlich gesteigertem Kraftgefühl entspringt. Ebenso wie der Affektverlauf ist auch die Richtung der Affekte lebhaften Schwankungen unterworfen; nirgends ist ein klares Ziel zu erkennen. Dieser Mangel an innerer Logik führt den Décadent zu völlig falschen Schlüssen über die Bedeutung seines eigenen Ich innerhalb der menschlichen Gesellschaft, zu der er naturgemäß infolge seiner Veranlagung niemals ein klares, festes Verhältnis gewinnen kann, was dazu führt, daß aus seinen Zielen gerade das nächstliegende, die nutzbringende Betätigung innerhalb der Welt, in die er nun einmal gestellt ist, in der Regel ausscheidet. So kann er höchstens in negativem Sinne, wenn er mit beißender Ironie die Schattenseiten und Mängel der Umgebung, in der er lebt, geißelt und bloßstellt, eine höhere Mission erfüllen, wie das z. B. bei Nietzsche in so glänzender Weise der Fall war. Im übrigen aber verfällt er entweder in einen extremen Subjektivismus, der nur in einem verhältnismäßig kleinen Kreise ähnlich Veranlagter, die infolge ihrer Dekadenz leicht suggerierbar sind, eine Wirkung ausüben kann, oder er versucht, die „Grenzen der Menschheit" zu überschreiten und das, was jenseits des menschlichen Erkenntnisvermögens liegt, das Wesen der Welt, das Ding an sich, divinatorisch zu erfassen, gerät also auf die Bahn des Mystizismus. Es würde uns hier zu weit führen, zu untersuchen, ob jeder Mystizismus als Dekadenzerscheinung aufzufassen ist; daß in sehr häufigen Fällen die Dekadenz zum Mystizismus führt, ist zweifellos.

Nun ergibt sich die merkwürdige Tatsache, daß trotz aller beträchtlichen Verschiedenheiten im einzelnen doch für die grundsätzliche Betrachtung ein Ergebnis herauskommt, das von einer verblüffenden Einheitlichkeit ist. Der extreme Subjektivismus und die scheinbar von allem Subjektiven abstrahierende mystisch-metaphysische Spekulation fließen ineinander über: in die Vergöttlichung des Eros, die aber einen wesentlich anderen Charakter hat, als die Verehrung der Liebesgottheiten, die wir bei vielen Völkern auch in Zeiten gesunder Kraft finden. Bei diesen ist die Vergöttlichung der Liebe durchaus ein Symbol der Fruchtbarkeit überhaupt, während dieses Moment in unserem Falle geradezu ausgeschaltet bleibt. Die dekadente Erotik ist pervers; sie negiert die Fruchtbarkeit fast grundsätzlich; nicht das lebenspendende Prinzip der Liebe, nicht einmal die Erfüllung des Naturtriebes, sondern der dumpfe Trieb selbst wird als Gott hypostasiert. Diese rein sexuelle Einstellung, die noch dazu in der Mehrzahl der Fälle einen ausgesprochen femininen Charakter trägt, durchdringt das ganze geistige Leben des dekadenten Menschen und drückt jeder seiner Lebensäußerungen ihren Stempel auf[1].

Nirgends drücken sich die feinsten Regungen der Seele deutlicher aus, als in der

---

[1] Ein recht beträchtlicher Anfang dazu ist schon bei Richard Wagner gemacht. Gerade der feminine Charakter seiner Erotik ist die Hauptursache, aus der heraus — freilich seinen Gegnern oft unbewußt — so heftige Opposition gegen ihn gemacht werden konnte. Hätte Wagner nicht neben den Elementen der Dekadenz, die wir bei ihm finden, noch so gewaltige Reste der alten deutschen Kraft sich bewahrt, sein Kunstwerk hätte sich nie durchgesetzt. Aber eben an diesen dekadenten Elementen wird vielleicht Wagners Werk sterben, wenn die starke, männliche Liebesfreude eines Mozart, eines Goethe, noch in unvermindertem Maße die Menschenherzen erfreuen wird.

Muſik. Darum laſſen ſich die Symptome der Dekadenz auch in der Muſik bis ins kleinſte nachweiſen. Wenn wir hier mit der erſten Vorausſetzung der Dekadenz, mit der Senſibilität der Nerven beginnen, ſo kommen wir in bezug auf unſere Atonaliſten bereits in dieſem Punkte zu auffallenden Ergebniſſen, die den Schluß nahelegen, daß in dieſem Falle die Empfindlichkeit der Nerven ſelbſt ſchon als Symptom der Dekadenz anzuſehen iſt. Beim Muſiker wird natürlich die Senſibilität in einer beſonderen Feinhörigkeit ſich äußern, und es iſt den Vertretern der extremen Modernität gelungen, ſich in dieſem Punkte mit einem Nimbus zu umgeben, der zweifellos auf viele nicht genügend Eingeweihte ſeine Wirkung nicht verfehlt. Iſt es nicht ein Zeugnis einer aufs äußerſte geſteigerten Feinheit des Gehörs, wenn einem Muſiker die uns bisher zur Verfügung ſtehenden Tonhöhenunterſchiede, deren feinſter in der temperierten Stimmung einen Halbton beträgt, nicht mehr genügen, wenn er Viertel- oder Achtel-, Drittel- oder Sechſteltöne verlangt? Nein, im Gegenteil, damit iſt viel eher eine abſolute Verbildung des Gehörs nachgewieſen; denn die temperierte Stimmung iſt nicht etwas in der Natur Gegebenes, ſondern nicht mehr als ein Kompromiß, der die verſchiedenen, einander widerſprechenden Prinzipien der akuſtiſch reinen Stimmung in glücklicher Weiſe überbrückt und den wir allerdings kaum je durch etwas Beſſeres werden erſetzen können. Aber dieſes Kompromißſyſtem zu einer Grundlage für neue, kompliziertere Syſteme machen zu wollen, iſt doch wohl ein Unding, ein Verſuch, der wohl niemals gelingen kann, weil er ſich allzu weit von dem natürlich Gegebenen entfernt. Nur wer vom Klavier herkommt und durch ausſchließliche oder ganz überwiegende Beſchäftigung mit dieſem Inſtrument ſich das klaviermäßige Hören angewöhnt, d. h. ſein urſprüngliches Gehör verdorben hat (Buſoni!), kann überhaupt ſolche Theorien aufſtellen. Nie wird z. B. ein Sänger, wenn ihm nicht jeder einzelne Ton *vorher* auf dem Klavier angeſchlagen wird, ein temperiertes Intervall treffen; er hat ſtets die Neigung, reine Intervalle zu ſingen. Wir *gebrauchen* Tonhöhenunterſchiede, die kleiner als ein Halbton ſind; aber es dürfte eine Illuſion ſein, dieſe Unterſchiede in der Notation erfaſſen zu können. Unſere großen Meiſter der Vergangenheit waren gewiß mit einem außerordentlich feinen Gehör begabt und einer von ihnen, Sebaſtian Bach, hat ſogar der gleichſchwebenden Temperatur zum Siege verholfen, aber nicht deshalb, weil ſich ſein muſikaliſches Denken in deren Sphäre bewegte, ſondern weil er mit Recht keine andere Möglichkeit ſah, die Wölfe der ungleichſchwebenden Temperaturen zu beſeitigen. Die Werke Bachs ſind durchaus nach der reinen Stimmung komponiert und die kleineren Tonhöhenunterſchiede ſind bei ihm in reichſtem Maße angewandt, ohne daß deren Notierung nötig wäre; denn ihre Anwendung verſteht ſich für das natürliche, auf das konſequent durchgebildete Leittonprinzip eingeſtellte Empfinden von ſelbſt. Faſt noch weiter als Bach iſt in der Anwendung des Leittonprinzips Mozart gegangen, und es mag nicht leicht einen Muſiker gegeben haben, der ſo konſequent in der reinen Stimmung lebte wie Mozart. Hat doch einmal ein Akuſtiker den ganzen Don Giovanni im Hinblick darauf durchgerechnet und gefunden, daß er abſolut genau mit demſelben D ſchließt, mit dem die Ouvertüre beginnt. Das Empfinden für die reine Stimmung hat im 19. Jahrhundert ſtark abgenommen; das Bedürfnis, auch von abgelegenen Tonarten aus ſtark zu modulieren einerſeits und die ſchwere Lesbarkeit des Notenbildes von Tonarten mit mehr als ſieben Kreuzen oder Be andrerſeits, führte von ſelbſt auf reichlicheren

Gebrauch der Enharmonik[1], die eigentlich nicht mehr sein sollte, als ein gelegentlicher Notbehelf, die aber in neuester Zeit, so in der sonst so ausgezeichneten Harmonielehre von Louis und Thuille leider zu einem selbstverständlichen, legalen Hilfsmittel der Modulation erhoben wurde. Die logische Folge dieser Entwicklung ist das Aufkommen des temperierten Zwölfhalbtonsystems, von dem dann natürlich zum temperierten Drittel- oder Vierteltonsiem nicht mehr weit ist. Die Theoretiker der letzteren Systeme[2] weisen wohl mit Recht darauf hin, daß es nicht schwer sei, die Intervalle dieses Systems zu treffen bzw. wahrzunehmen. Aber darauf kommt es nicht an, sondern die Frage ist die, ob es möglich ist, mit diesen Intervallen eine musikalische Vorstellung zu verbinden, und da muß ich gestehen, daß mir das absolut unmöglich ist.

Jeder, der heute schaffend musikalisch sich betätigt, wird zugeben müssen, daß eine Erweiterung unseres Tonsystems dringend wünschenswert erscheint, denn die alten Ausdrucksmittel sind heute fast erschöpft. Der Versuch, eine solche Erweiterung aus den höheren Tönen der Obertonreihe zu gewinnen, mußte mißlingen; fällt doch schon der siebente Oberton ganz aus dem Komplex unseres Empfindens heraus, und beim dreizehnten wissen wir schon gar nicht mehr, wie er zu notieren sei (als as oder als a). Der Impressionismus faßt ihn als as auf und baut aus den höheren Obertönen die Ganztonleiter auf; der Expressionismus hält ihn für a, woraus die Skrjabinsche Skala c d e fis a b entsteht (vgl. „Der Blaue Reiter" S. 61 ff.), durch die eine akustische Erklärung der Quartenakkorde gegeben werden soll. Ist hier noch eine gewisse Verbindung mit natürlich Gegebenem vorhanden, so fällt diese bei den Drittel- und Vierteltonsystemen vollkommen weg. Man erstrebt lediglich eine Differenzierung der Klangfarbe, also eines sekundären musikalischen Elementes, das für die sinnliche Wirkung der Musik neben dem Rhythmus in erster Linie ausschlaggebend ist, und man erreicht dadurch den Zweck, den Hörer auf den einzelnen Klang hin- und von der gesamten formalen Entwicklung abzulenken, also die Stetigkeit der Affektlinie zu zerstören. Nun ist aber die Stetigkeit der Affektlinie die Grundvoraussetzung für eine wirklich künstlerische Wirkung der Musik. Wenn nun auch eine exakte mathematische Darstellung einer Affektlinie so gut wie ausgeschlossen ist, da es sich hier um einen organischen Prozeß handelt, so läßt sich doch der Begriff der Stetigkeit, wie er in den Elementen der höheren Mathematik bestimmt wird, ganz ohne Änderung auf unser Gebiet übertragen und es lassen sich zwischen den Kurven der analytischen Geometrie und den Affektkurven sehr weitgehende Parallelen aufstellen.

Vorbedingung der Stetigkeit ist natürlich, daß die der Kurve zugrunde liegende Formel für den ganzen Verlauf der Kurve dieselbe bleibt, d. h. ein Überspringen von einer Gesetzmäßigkeit in eine andere widerspricht ganz von selbst dem künstlerischen Gestaltungsprinzip. Gerade dieser beständige Wechsel der Gesetzmäßigkeiten, der die atonale Musik kennzeichnet (wir dürfen ja nicht so weit gehen, der atonalen Musik grundsätzlich jede Gesetzmäßigkeit abzustreiten), ist ein wichtiges Merkmal der

[1] Doch vergleiche man Chopins oft bewundernswert sorgfältige Notierungen! Merkwürdig ist dagegen z. B. die Notierung des Fis dur-Mittelteils in dem A dur-Intermezzo von Brahms' op. 118, Nr. 2, die man diesem Meister nicht zutrauen möchte.

[2] Busoni: „Versuch einer neuen Ästhetik der Tonkunst" und A. Kulbin im „Blauen Reiter" S. 72.

Dekadenz. Es ſind eben krankhafte Naturen, bei denen jeder von außen kommende Einfluß gleich eine Störung des pſychiſchen Verlaufs hervorruft; der Geſunde überwindet dieſe Störungsverſuche oder er gliedert den neuen Einfluß der von vornherein angeſtrebten Formel von Anfang an organiſch ein. Als Beiſpiel diene ein in der Vokalmuſik ſehr häufig vorkommender Fall. Der Text bietet Anlaß zu einer Tonmalerei. Der organiſch empfindende Muſiker fügt die Tonmalerei, ſofern er es für nötig findet, die gebotene Gelegenheit zu benützen, dem gegebenen Rahmen, ohne ihn zu ſprengen, ein, während wir gerade in neuerer Zeit häufig ohne jeden Zweck die Tonmalerei für einen Moment ſelbſtändig, alſo nicht zum Ganzen paſſend, angewendet finden.

Welcher Art die Formel ſein ſoll, hängt zunächſt lediglich von der Veranlagung des einzelnen Schaffenden ab. In dieſem Sinne beſteht Wagners Theſe zu Recht: „‚Wie fang ich nach der Regel an?' — ‚Ihr ſtellt ſie ſelbſt und folgt ihr dann.'" Doch ergibt eine einfache Überlegung, daß es wünſchenswert iſt, eine nicht zu komplizierte Grundformel aufzuſtellen. Je komplizierter eine Formel, um ſo ſchwieriger verſtändlich iſt der daraus ſich ergebende Kurvenverlauf, und gerade der Nervöſe, der Dekadente, ſtrebt hier von vornherein nach einer über das Maß hinausgehenden Komplizierung.

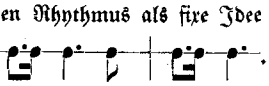
Eine nähere Betrachtung der einzelnen Arten der Affektverläufe ergibt, daß die ältere Muſik bis zur klaſſiſchen die Stetigkeit der Affektlinie im ſtrengen Sinne, d. h. innerhalb des endlichen Bereiches, wahrt. Dagegen iſt ein häufigeres Überſpringen der Kurve von $+\infty$ zu $-\infty$, welche beiden Punkte ja als identiſch angenommen werden können, d. h. die Erweiterung des Stetigkeitsbegriffes, muſikaliſch geſprochen die prinzipielle Anwendung des Formelelements des Kontraſts ein hauptſächliches Kennzeichen des romantiſchen Stils[1]. Kennzeichen der klaſſiſchen Muſik ſelbſt aber iſt das einmalige Überſpringen der Kurve von $+\infty$ zu $-\infty$, wie es in der Formel der Hyperbel $y = \frac{1}{x}$ (bzw. $\frac{1}{x+a}$) ausgeprägt iſt[2]. Die Anwendung transzendenter Formeln iſt natürlich nicht ausgeſchloſſen, doch ſind die Linien gewiſſer transzendenter Formeln, z. B. der Sinus- und der Tangenslinie, durchaus unbrauchbar, da ſich hier das Kurvenbild in unendlicher Folge wiederholt. Das Vorkommen ſolcher Formeln weiſt ebenfalls auf Dekadenz hin[3]: ſie ſind Symbole der fixen Idee, die ja das Pendant iſt zu der Abwehr der Unterordnung unter eine Geſetzmäßigkeit. Am ſchlimmſten wird die Sache, wenn bei jeder Wiederkehr die fixe Idee immer mehr und ſchließlich ins Phantaſtiſche vergrößert wird ($y = x. \sin x$). Wir finden in der modernen Muſik auch dafür Beiſpiele in nicht geringer Zahl.

Die extremſte Richtung der neuen Muſik ſucht ſich überhaupt von der Affektlinie völlig loszulöſen und zum Teil eine beliebige Folge von „Stimmungen" in

---

[1] Es würde zu weit führen, dieſe muſikaliſch-mathematiſche Parallele an dieſer Stelle bis ins Einzelne durchzuführen.

[2] Dieſe Theſe wird ſpäter, bei der Beſprechung der Harmonik, deren Verlauf mit der allgemeinen Affektlinie aufs engſte zuſammenhängt, näher erläutert werden.

[3] Vgl. den Rhythmus als fixe Idee bei dem ſpäteren Schumann (früheſtes Beiſpiel) II. Symphonie: 

bunter Aneinanderreihung zu bieten, zum Teil aber auch eine einheitliche Stimmung festzuhalten, ohne diese Stimmung irgendwann und irgendwie zu objektivieren, von einer anderen Seite zu beleuchten. Das einseitige Betonen der Stimmung ist ja an sich schon ein Zeichen dafür, daß von einem gesetzmäßigen Ablauf eines Affektvorganges nicht mehr die Rede sein kann. Mag die Stimmung durch einen äußeren Anlaß (Impressionismus!) verursacht sein oder aus rein seelischen Ursachen (Expressionismus!) entspringen, in jedem Falle läßt ihr ausschließliches Hervorkehren auf eine vollständige seelische Inaktivität dessen schließen, der sich ihr überläßt. Ohne persönliche Aktivität beim Schaffensprozeß aber kann kein wirkliches Kunstwerk entstehen und die enge Nachbarschaft der Stimmung mit den oben behandelten Rauschzuständen liegt auf der Hand. So wichtig das Stimmungsmoment als Würze, als Beigabe des Kunstwerks ist, so wenig kann es allein die Grundlage eines Kunstwerks abgeben, denn die Stimmung ist nichts Festes, sondern etwas Vages, immer und immer wieder Zerfließendes. Darum kann sie nie den festen Konzentrationspunkt abgeben, dessen das Kunstwerk unbedingt bedarf.

In der Musik ist und bleibt der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht die Tonalität. Sie ist, um den geometrischen Vergleich weiter zu führen, das Koordinatensystem, auf das sich der ganze Affektverlauf bezieht. Die Anfänge des Kampfes gegen die Tonalität sind psychologisch durchaus verständlich, ja vom Standpunkte dessen, der als Schaffender die Last einer großen Tradition überwinden will, unbedingt notwendig. Aber die Bewegung ist auf dem falschen Geleise des Kampfes gegen ein mißverstandenes Wort geraten. Weil in der Musik, die wir kennen, die einzig maßgebende Tonalität auf der kadenzierenden Harmonik beruht, deren Möglichkeiten in der klassischen und nachklassischen Musik bis aufs äußerste erschöpft worden sind, so daß der Schaffende von heute mit ihr nur noch in ganz beschränktem Umfange Neues schaffen kann, übersah man fast völlig, daß die harmonische Tonalität nur eine, wenngleich die vollkommenste unter einer Anzahl von möglichen Ausprägungen des Tonalitätsprinzips ist. Nur einige unklare Formulierungen, z. B. die Forderung der Rückkehr zum linearen Hören, mit der heute so viel Mißbrauch getrieben wird, läßt darauf schließen, daß zum Teil ein instinktives Ahnen dieses Sachverhalts vorhanden war. Das Gegebene wäre gewesen, zunächst die Forderung nach einer neuen Formulierung des Tonalitätsprinzips aufzustellen und dann in intensiver Gedankenarbeit zu erwägen, in welcher Weise es möglich sein könnte, diese Forderung zu erfüllen. Dabei dürfte aber nicht außer acht gelassen werden, daß die Errungenschaften, die uns die harmonische Tonalität der klassischen Zeit gebracht hat, auf gar keinen Fall über Bord geworfen werden können, daß also nicht an eine Aufhebung, sondern nur an eine Erweiterung des Tonalitätsbegriffs gedacht werden kann. Damit wäre aber der Anschluß an die natürlichen Gegebenheiten der Musik gewahrt geblieben, welche in der engen Verbindung der Musik mit der Körperbewegung liegen. Das aber ist ein aktives Moment, das der dekadenten Passivität unserer Neutöner widerstrebt.

In der Körperbewegung unterscheiden wir zwei Elemente, die sich zur Einheit zusammenschließen: Muskelspannung und Auswertung der Spannung, wozu noch in gewissen Fällen ein drittes, die Entspannung, kommt. Diese Elemente, aus denen wir letzten Endes alle musikalischen Gesetze ableiten können, sehen wir am deutlich-

sten beieinander in dem dreiteiligen Takt, der ja die Wurzel aller Metrik ist[1]. So schließt sich an die große Affektkurve eine zweite von kleineren, regelmäßig wiederkehrenden Ausschlägen nach oben und unten (Sinuslinie) an. Die regelmäßige Form der großen Affektlinie ist bereits seit der vorklassischen Zeit endgültig die Hyperbel $y = -\frac{1}{x}$: zwei einander entsprechende Äste, die durch einen Einschnitt getrennt sind. Der erste Ast führt von der Tonika aufwärts zur Dominanttonart, der zweite von der Unterdominante (über die anfangs nicht ausdrücklich betonte Dominante der Haupttonart) zur Tonika zurück. Beide Äste haben eine durchaus aufsteigende Tendenz. Rechnet man die kleinen Schwankungen der hinzukommenden zweiten Kurve hinzu, so ergibt sich die Kurve $y = -\frac{1}{x} + \sin x$. Diese Kurve hat zwei einhüllende Hyperbeln $y = -\frac{1}{x} + 1$ und $y = -\frac{1}{x} - 1$. Durch diese beiden Hyperbeln wird eine Fläche begrenzt, innerhalb der sich immer wieder alle musikalischen Gedankengänge bewegten. Verschieden war nur der Verlauf der Linie im kleinen, also zwischen den Umhüllungskurven, und selbstverständlich auch die Qualität der einzelnen Affekte, und gerade hier bestehen ja Möglichkeiten von außerordentlich reicher, wenn auch nicht unbeschränkter Mannigfaltigkeit. Es ist zweifellos, daß am Ende des klassischen Zeitalters diese in der klassischen Grundformel liegenden Möglichkeiten qualitativer Variabilität bereits in erheblichem Ausmaße erschöpft waren. Die kräftig aufsteigende Tendenz der klassischen Formel war an sich der weichen Natur der Romantiker wenig entsprechend; daß die Romantiker sie im wesentlichen dennoch beibehielten, war zwar der Grund dafür, daß die romantische Musik der Gefahr, dekadent zu werden, in ihren bedeutendsten Vertretern völlig Herr wurde, aber andrerseits waren die Kompromisse, die die romantischen Meister auf diese Weise schlossen, auch die Ursache dafür, daß in den folgenden Generationen eine schleichende Krisis eintrat, die zu bannen bis heute nicht gelungen ist. An dem Bestehen dieser Krisis ändert auch die Tatsache nichts, daß wir bis in unsere Tage in der glücklichen Lage waren, fast ununterbrochen große Meister unter uns zu wissen, einen Wagner, einen Brahms, einen Reger. Die Bedeutung einer künstlerischen Epoche wird aber nicht durch einzelne überragende Persönlichkeiten bestimmt, sondern durch die Höhe, auf der der Durchschnitt der Schaffenden steht. Zudem sind von Brahms manche Äußerungen überliefert, welche zeigen, daß er diese Krisis wohl erkannt hat, und Regers Schaffen zeigt, daß selbst so einer genialen Persönlichkeit es nicht mehr möglich gewesen ist, die in den Zeitverhältnissen liegenden Schwierigkeiten restlos zu überwinden.

Bei den kleineren Geistern, die neben und nach diesen großen Meistern auftraten und die als Vertreter des Durchschnitts eben doch der Produktion der letzten Jahrzehnte das charakteristische Gepräge gaben, sind zwei im Prinzip verschiedene, doch nicht gegensätzliche Nachwirkungen des Niedergangs der klassischen Formel festzustellen, welche beide bei einem und demselben Komponisten oft sich vermischen. Beide Erscheinungen haben ihren Grund in der Mißachtung eines Grundgesetzes des künstlerischen Schaffens, das eben letzten Endes auf dem Streben nach Überwindung der

[1] Die näheren Daten darüber s. in meinem „Versuch über die musikalische Form", Sandberger-Festschrift, München 1919.

Schwerkraft beruht, also ohne ein stark aktives Moment überhaupt nicht denkbar ist. Da aber eine dauernde Überwindung der Schwerkraft nicht denkbar ist, muß ein Zurückgehen auf den Ausgangspunkt erfolgen, und die Stärke der klassischen Formel liegt eben darin, daß dieses Zurückgehen in der Weise verdeckt wird, daß nach der Dominante (dem Punkte $+\infty$) sofort die Unterdominante (der Punkt $-\infty$) erreicht wird, von dem aus ein neuer Aufstieg zum Ausgangs-, bzw. Nullpunkt erfolgt. In dieser klassischen Ausprägung des Grundgesetzes sahen viele irrtümlicherweise nur eine lästige Formel, ohne deren Wert zu erkennen, und von diesem Gesichtspunkte aus wurde ein heftiger Kampf gegen alles Formelwesen überhaupt eröffnet. Man wollte sich nicht mehr einer Sprache bedienen, „die für dich dichtet und denkt", aber man übersah, daß eine Sprache — und auch die Musik ist letzten Endes nichts anderes — ohne Formeln nicht denkbar ist. Statt nun, was das Gegebene gewesen wäre, systematisch eine neue Sprache zu begründen und allmählich sich entwickeln zu lassen, kam man zu einem individuell sein sollenden Gestammel, dessen Grundzüge eben doch in den meisten Fällen, von gewissen äußeren Verbrämungen abgesehen, die gleichen sind. Der ganze Vorgang ist aus dem Gefühl der „nervösen Entwertung" zwanglos zu erklären, aber eben darum auch als Dekadenzsymptom einwandfrei klargelegt.

Im andern Falle liegt die Sache einfacher, natürlicher, weil seine Erscheinungsformen durchaus auf unterbewußten Vorgängen basieren. Hier liegt die innere Unfähigkeit zu einem konsequenten Aufstieg klar zutage. Wo sie erkannt wird, finden wir oft krankhafte Versuche, über sie hinauszukommen, Versuche, die in den meisten Fällen doch ohne Erfolg geblieben sind. Ich denke da z. B. an die erzwungenen, kurzatmigen Steigerungen der Brucknernachfolger und ähnliches. Häufiger jedoch ist die klare Abkehr von der Steigerung, die sich namentlich in harmonischer Beziehung äußert, wo einerseits entfernte Verwandtschaften mit nicht mehr eindeutiger Tendenz herangezogen und zahlreich miteinander vermischt werden, in der häufigen Verwendung von Akkorden mit eindeutig absteigender Tendenz (Sept- und Nonakkorde, vgl. schon den bei Wagner besonders häufigen, meist selbständig verwendeten Septakkord der II. Stufe in Moll) usw. Häufig ist auch der Gebrauch von Akkorden, denen zwar eine Spannung innewohnt, nicht aber eine eindeutige Richtung (übermäßiger Dreiklang). In formaler Hinsicht ist mit diesem Zeichen der Dekadenz meist die Unfähigkeit zum Aufbau größerer melodischer Linien verbunden; an seine Stelle ist das Aneinanderreihen kurzer Motive, ihre Verdopplung, Vervierfachung usw. getreten (vgl. dazu insbesondere die Formgestaltung der sog. Münchener Schule).

Es ist nicht verwunderlich, daß die Symptome der Dekadenz in der Musik in allen Ländern ungefähr dieselben sind; und darum ist es auch ganz klar, daß die Vertreter der musikalischen Dekadenz einem überpointierten Internationalismus huldigen. Was man vor 1914 unter europäischer Kultur verstand, war dekadent, und nur in Ländern mit uralter, starker kultureller Tradition waren noch nicht alle Hemmungen verschwunden. Sehr lehrreich sind in dieser Beziehung die Ausführungen, die dem Klavierauszug der „Musica futurista per orchestra" des Italieners Pratella vorangestellt sind; hier ist wenigstens ein ernsthafter, wenn auch nicht geglückter Versuch gemacht, eine technische Grundlage der futuristischen Musik zu liefern, und auch Leuten, die anderwärts als Zukunftsgrößen gepriesen werden, ist da manche ernste Wahrheit gesagt.

Unsere Aufgabe liegt darin, unter möglichster Wahrung der äußeren Errungenschaften der vergangenen Epoche eine neue ethische Basis der Kultur zu schaffen. Eine solche kann aber nur aus einem starken Volkstum heraus entstehen, und wir Deutsche können gerade in dieser Hinsicht vieles tun, um den schweren Druck, der auf uns lastet, zu überwinden. Gelingt uns das, dann wird uns auch eine starke Wirkung unserer Musik über unsere Grenzen hinaus nicht versagt sein.

Die Senefelder-Ausstellung in der bayerischen Staatsbibliothek zu München

Von

Bertha Antonia Wallner, München

Die 150. Wiederkehr des Geburtstages Alois Senefelders (geb. 6. November 1771 zu Prag) war Veranlassung einer seinem Gedächtnis geltenden Ausstellung der bayerischen Staatsbibliothek. Da der Lithographie in der Geschichte des Notendruckes große Bedeutung zukommt, ist eine Würdigung des Dargebotenen hier wohl am Platze. Bildete doch gerade der Notendruck einen der wichtigsten Ausgangspunkte dieser Erfindung. Von Senefelders bewegten Lebensschicksalen, welche so enge mit seinem Werke verknüpft sind, gibt eine Anzahl von Handschriften und Drucken Kunde. Hier interessieren uns seine dramatischen Jugendwerke, u. a. auch der Text einer komischen Oper in drei Aufzügen „Siegfried oder die schnelle Wendung", unter dem Decknamen Jas (J. A. Senefelder) erschienen. Die Möglichkeit, ein billiges Druckverfahren für diese Schöpfungen zu finden, gab ja den allerersten Anstoß für den Steindruck.

Die aufliegenden Noten können zwar keine vollständige Reihe der von 1796 bis 1821 reichenden Inkunabeln der Lithographie bilden; doch ist eine glückliche Auswahl charakteristischer Exemplare von seltener Schönheit des Druckes getroffen. Senefelder hatte bekanntlich zuerst nur Notentitel auf lithographischem Wege für Breitkopf in Leipzig hergestellt. Durch seinen Freund, den Hofmusiker Franz Gleißner, wurde seine Aufmerksamkeit nun auf den Notendruck selbst hingelenkt; die Falter'sche Hofmusikalienhandlung in München übernahm den Verlag der ersten auf dem neuen Wege hergestellten Noten. Aus der ersten Zeit finden wir Henri Marchands „X Variations pour le Pianoforte dédiés à Mme de Schaden, op. 1, Munic chez M. Falter 1796". Der Komponist, dem Mannheimer Kreise entstammend, war Schüler Leopold Mozarts und wirkte später an der Taxisschen Hofkapelle zu Regensburg. Die Noten sind noch mittels des mechanischen Verfahrens durch einfachen Abdruck hergestellt. Bereits die nächsten sind durch Überdruck eines geschriebenen Notenblattes auf Stein mittels der ersten Presse (Stangenpresse) ausgeführt. Unter diesen erinnert uns F. Danzis „Sonate à quatre mains pour le Pianoforte, dédiée à Monsieur le Baron de Durnitz op. 2, Munic chez M. Falter 1797", an einen Gönner und Freund des jungen Mozart. Wir werden demselben nochmals begegnen. Der Einzeldruck „Der Brand von Neuötting, ein paar fliegende Blätter zur Weckung des Mitleids", München, bei Joseph Lentner 1797, enthält eine Komposition von Senefelders Freund und Mitarbeiter Franz Gleißner; der Text stammt von dem als Bischof von Regensburg später so berühmt gewordenen Johann Michael Sailer. Außerdem findet sich eine Schlußvignette (brennendes Haus), die erste von Senefelder selbst hergestellte Zeichnung auf Stein. Die folgenden Drucke sind mittels des chemischen Verfahrens, eines neuen Fortschritts der Erfindung, hergestellt. Es sind dies im Verlag

von Falter 1799 erschienene Werke aus dem Mannheim-Münchener Komponistenkreise, so von Franz Danzi eine Arie aus der Oper „Der Kuß", Gesänge beim Clavier von Peter Winter, Deutsche Lieder von Carl Cannabich. In dasselbe Jahr fällt Senefelders Abschluß mit Joh. André in Offenbach, welcher die Erfindung für musikalische und gewerbliche Zwecke anwandte. Von Andréschen Drucken liegen die „Trois Sonatines pour le Piano Forte ... par Aloyse Schmitt, Oeuvre 11" vor. Auch Carl Maria von Weber, dessen Familie von der Bühne her mit den Senefelders befreundet war, befaßte sich mit Verbesserungen des Steindrucks. Er hat sein op. 2, Klaviervariationen (1800), selbst lithographiert. Einen Rivalen fand Senefelder in Anton Niedermayer in Straubing, der sich sogar als Erfinder der Lithographie ausgab. Ein Druck mit sehr schönem Empire-Titelblatt, gestochen von Joh. Nep. Hund in Stadtamhof, „Sinfonia dell' opera Idomeneo ridotto a quadro Mani per il Clavicembalo di W. A. Mozart, in Straubinga dal librajo di Schmid" liegt auf. Andere Niedermayersche Drucke, im gleichen Verlage[1] erschienen, verwahrt die bayerische Staatsbibliothek. Es sind dies Kompositionen des Oberaltaicher Benediktiners Lambert Knittelmair, und zwar eine deutsche Messe, Allemanden, Variationen, Gesänge mit Klavierbegleitung. Letztere sind wiederum Thaddaeus Freiherrn von Dürniz[2] zugeeignet. Da dieser als Bücherfreund eine große Bibliothek mit reichen Notenbeständen auf seinem Schlosse Hienhart bei Straubing gesammelt hatte[3], liegt die Vermutung nahe, auch in ihm einen Förderer der Erfindung zu sehen. Es ist eine eigentümliche Erscheinung, daß in Straubing und Regensburg, zwei der besonderen Pflegestätten der Steinätzkunst der Renaissancezeit, die Lithographie sich so rasch einbürgerte. Senefelder, welcher die zahlreichen in München verwahrten Kunstwerke dieser Art kannte, darunter Hans von der Sitts Notentisch von 1597, verdankt auch ihr Anregungen. Ein lithographisches Werk von Senefelders Bruder Theobald, die „Zweite deutsche Messe von Grünberger für Sopran und Alt, Basso ad libitum et Organo, zum Nutz des Lands verlegt und auf Stein gestochen 1802", interessiert uns als Nachfolgerin von Michael Haydns berühmten deutschen Meßgesängen ebenso, als auch als Vertreterin ihrer ganzen Art vom liturgischen Standpunkte aus; war es doch Zweck dieser Werke, der Volkssprache in der Liturgie mehr Rechte zu verschaffen. Weitere zwei deutsche Messen von Pfarrer Franz Xaver Lettner zu Vohberg, welche später erschienen, kündigt Theobald Senefelder hier an.

In den nächsten Jahren wandte sich Alois Senefelder hauptsächlich der Wiedergabe von Werken bildender Kunst und der Anwendung seiner Erfindung für Lehrzwecke zu; diese Drucke, oft von unvergleichlicher Schönheit, bilden den Hauptteil der Ausstellung, auf welchen wir hier nicht eingehen können. Unter den von 1809—21 bei Falter, bzw. Falter und Sohn in München erschienenen Noten begegnen uns vor allem wieder Danzi und Cannabich, ersterer mit einer Reihe deutscher Lieder, letzterer mit einer Ariette aus seiner Oper „Palmer und Amalia". Historisches Interesse beanspruchen auch die von 1803 an jährlich für die Redouten im Karneval erscheinenden Allemanden des kgl. bayerischen Hofmusikers Wilhelm Legrand; auch der Gitarrekompositionen Georg Heinrich Derworts ist hier zu gedenken. Fast wehmütige Erinnerungen wecken zwei vaterländische Werke, ein Lied „Weiß und Blau von O. u. J." und Peter Winters „Auf die Zurückkunft der königlich bayerischen Truppen aus dem Felde am 11. des Christmonats 1815".

Auch Alois Senefelder hat in Tagen bitterster Not und härtester Fremdherrschaft ein Werk deutschen Geistes geschaffen.

---

[1] Derselbe bestand von 1802—1805. Vgl. Wimmer, Sammelblätter zur Geschichte der Stadt Straubing, III. 1884. S. 608. (A. Ebner, Buchdrucksgeschichte Straubings.)

[2] Über diesen siehe ebenda II. 1883, S. 399.

[3] Die Bestände gingen in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts an eine Straubinger Buchhandlung und von dort an Liepmannssohn in Berlin über. Die Dürnizschen Mozartautographen verwahrt die Preußische Staatsbibliothek in Berlin.

Nachtrag: Im Verlaufe der Ausstellung gelangten noch zwei interessante Drucke zur Vorlage: Franz Gleißner Sinfonie pour deux Violons, Alto et Basso; deux Hautbois et Cors ad libitum; Vienne au Magasin de l'Imprimerie chymique imper. roi. priv." und „Der bayerische Krieger und sein Liebchen", Lied mit Klavierbegleitung von Joseph Baader. Letzterem ist die schöne Lithographie „Kriegers Abschied" von Touchemolin (1805) als Titelbild vorangestellt.

Bücherschau

Bach-Jahrbuch. 17. Jahrg. 1920. Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft hrsg. v. Arnold Schering. Mit einem Bildnis. 8°, VI u. 90 S. Leipzig (1921), Breitkopf & Härtel. 15 *M*.

[Inhalt: Oskar von Hase †. — Predigt, gehalten von Herrn Generalsuperint. D. Hans Schöttler ... 20. Juni 1920. — B. Fr. Richter, Der Nekrolog auf S. Bach v. Jahre 1754 (Neudruck). — Andreas Moser, Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein. — Paul Mies, Die Behandlung der Frage in den Bachschen Kantaten. — Arnold Schering, Die Besetzung Bachscher Chöre.]

Bastianelli, Gianotto. L'opera e altri saggi di teoria musicale. Florenz 1921, Vallecchi.

Beethoven-Buch, Ein Wiener. Studien und Skizzen von R. Biberhofer, L. Böck, W. Engelmann, A. Orel, J. E. Probst, H. Reuther, A. Trost, K. Wagner. Hrsg. von Alfred Orel. 8°, 248 S. Wien [1921], Gerlach & Wiedling.

Bie, Oskar. Klavier, Orgel und Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente. 2., fast unveränd. Aufl. Mit 1 Abb. im Text. (Aus Natur u. Geisteswelt. Bd. 325.) kl. 8°, 117 S. Leipzig 1921, B. G. Teubner. 6.80 *M*.

Bruinier, J. W. Das deutsche Volkslied. Über Wesen u. Werden des deutschen Volksgesanges. 6., völlig umgearb. u. um Lieder aus dem Großen Kriege verm. Aufl. (Aus Natur u. Geisteswelt. Bd. 7.) kl. 8°, IV, 124 S. Leipzig 1921, B. G. Teubner. 6.80 *M*.

Drömann, Christian, und Reinhold Röckel. Musikalischer Anhang zur Agende für die evang.-luth. Kirche Hannovers, hrsg. vom Landeskonsistorium in Hannover. Ausgabe [B] f. d. Hand d. Organisten. 23×31 cm, XXIII, 167 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 36 *M*.

Ferraria, L. A. Per la riforma dell' insegnamento della musica il metodo Jaques Dalcroze in Italia. Documenti, confutazioni, conferenze ecc. 8°. Biella 1921, Testa.

Frey, Martin. „Wie uns die Alten sungen". Schöne deutsche Weihnachtslieder, neu hrsg. Zeichen, Schrift u. Noten mit d. Feder geschaffen von Albert Andresen. 4°, 23 S. Leipzig [1921], E. Merseburger. 7 *M*.

Gatti, G. M. Musicisti moderni d' Italia e di fuori. 8°, Bologna 1921, Pizzi e C. 7 L.

Greff, Paul. Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen in der evangel. Kirche Deutschlands bis zum Eintritt der Aufklärung u. des Rationalismus. gr. 8°, VIII u. 472 S. Göttingen 1921, Vandenhoeck & Ruprecht. 75 *M*.

Hase, Günther. Der Minneleich Meister Alexanders und seine Stellung in der mittelalterlichen Musik. (Sächs. Forschungsinstitute in Leipzig. Forschungsinstitut für neuere Philologie. I. Altgermanische Abtlg. unter Leitung v. Ed. Sievers, Heft I.) 8°, VIII u. 96 S. Halle 1921, Max Niemeyer. 18 *M*.

Hoffmann, Bernhard. Führer durch unsere Vogelwelt. Zum Beobachten u. Bestimmen der häufigsten Arten durch Auge und Ohr. Zweite verm. u. verb. Aufl. 8°, 216 S. Leipzig 1921, B. G. Teubner. 8.60 *M*

Der genannte Führer durch die Vogelwelt ist bereits in einer vermehrten und verbesserten zweiten Auflage neu erschienen; er erweist damit seine gute Brauchbarkeit. Kein Zweifel, in allen Kreisen unseres Volkes bringt man unsern gefiederten Frühlingsmusikanten immer

mehr Verständnis und Liebe entgegen. Damit wächst natürlich auch der Drang nach Belehrung; man möchte auch die Namen all der Vögel gerne wissen, an welchen Auge und Ohr im Garten, im Felde, im Walde so oft ihre Freude, ihr Wohlgefallen haben. Die holden Gefiederten und Geschnäbelten, der ganze Frühling erklingt ja aus ihren Stimmen! Sie beseelen ihn erst richtig, den Frühling. Im Bild der Sinn, im Klang die Seele. Es kommt nur darauf an, auf die Vögel auch richtig zu hören, in ihrem Gesang sich auch etwas besser auszukennen. Freilich, das ist nicht so leicht. Einen geübten und sicheren Ornithologen, der sich seiner annähme und mit ihm wanderte, hat nicht jeder unter seinen Freunden. Das Hoffmannsche Buch will nun dazu verhelfen. In der „Einführung" wird gleich überzeugend dargelegt, man habe die Vogelart hauptsächlich mit dem Ohre zu erkennen. Das stimmt! Das Auge, mag man auch das schärfste Fernglas benutzen, sieht ihn doch immer zu wenig genau, jeden Vogel, bei seiner Unrast, seiner schnellen Beweglichkeit, zumal wenn er merkt, daß man ihn beobachtet. Und so ist allerdings der Gesang das einzige zuverlässige Erkennungsmittel. Nun hat der Verfasser in mehr als dreißigjähriger, unermüdlicher Beobachtung — ich kanns bezeugen: oft sah ich ihn draußen beobachtend dastehen, ganz Ohr, mit der Stimmgabel in der Hand! — sich seine „Liedbilder" geschaffen von allen wichtigeren Vogelgesängen, mit Zuhilfenahme von Musiknoten, so schwierig, ja fast unmöglich es auch ist, Vogeltöne in Noten überhaupt festzuhalten. Der Ton des Vogels ist in sich selbst beweglich, er ist flüssig, gleichsam hingetropft, und dabei ist er in seinen Intervallen stets ungenau und ungleichmäßig, er bewegt sich in Viertel-, Achtel-, ja noch engeren Tönen und paßt also gar nicht in die Mensur unseres Tonsystems. Auch die berühmte Kuckucksterz ist ungenau und schwankt zwischen Dur und Moll. Hoffmann aber läßt sich nicht einschüchtern. Er baut die von Voigt in seinem sehr verbreiteten, ausgezeichneten „Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen" noch sehr vorsichtig gegebenen Anregungen mit Musiknoten weiter aus, mit großer Kühnheit, bis an — ja schier bis über die Grenzen der Möglichkeit. Er tut das mit einer rührenden Hingabe, mit größter Geduld, mit dem unerschütterlichen Idealismus des deutschen Gelehrten, der auch gegen tausend Teufel seine Sache durchtrotzt. 109 Vogelarten hat er hier behandelt, die bekanntesten und zumal gesanglich bemerkenswertesten. Von 42 Arten findet man hinten noch zu extra eine Zusammenstellung ihrer in Noten gefaßten Liedbilder, in streng pädagogischem Fortschreiten, vom Einfachen zum Zusammengesetzten, um einen festen Grund damit zu legen. Wie unsäglich schwierig muß das gewesen sein, diese mitgeteilten Liedbilder zusammenzubringen, z. B. vom Gesang des Baumpiepers, der so lang ist, trillerig und überkünstlich, von der Rauchschwalbe, der Feldlerche, der Gartengrasmücke, vom Schwarzkehlchen und endlich gar von der Nachtigall! Man fragt erschrocken: das in Noten, wie wärs möglich? Zum Glück sind den Noten aber auch die zugleich lautmalenden und den Rhythmus andeutenden, alten phonetischen Silben unten beigefügt. Diese verwandte man bekanntlich früher ausschließlich zur Verbildlichung des Vogelgesangs, und der alte Naumann besonders verstand sich meisterlich darauf. Das allerdings bringt erst richtig Leben in die Noten. Hoffmann behandelt zehn Ausflüge, je nach der Ankunft der Zugvögel, die ja die besten Sänger sind. Vom Februar bis in den Frühsommer, wo mit der Beendigung des Brutgeschäftes der Gesang allmählich erlischt. Es sind richtige ornithologische Wanderungen durch Dorf und Feld und Wiese und Wald und auch noch an den Teich, und jeder Singeschnabel hauptsächlich findet die ihm gebührende Beachtung und Bewertung.

Das auch mit netten Bildchen ausgestattete Buch ist mit wärmster Liebe geschrieben, und so wird es wohl auch entsprechend wirken und seinen Zweck aufs Beste erfüllen. Möchten besonders doch auch die Lehrer Nutzen daraus ziehen, daß sie an der Hand dieses zuverlässigen Führers außer botanischen auch ornithologische Wanderungen mit ihren Schülern machten. Beides ließe sich überhaupt gut miteinander verbinden. Denn was nützt alle Buchweisheit: Anschauung, Beobachtung bleibt immer und in allem die Hauptsache. Karl Söhle.

Hohler, Engelbert. Neue vollst., theoretische u. praktische Zither-Schule in zwei Bänden. Bd. 1. 4°, 45 S. Karlsbad 1921, Hohler & Schäfler, Sprudel-Verlag. 20 *M*.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. Hrsg. von Rudolf Schwartz. Jahrg. 27. 1920. 4°, VIII, 95 S. Leipzig 1921, C. F. Peters. 10 *M*.

Iversen, Ane, und Anna **Sievers**. Heisa Hopsa! Volkstänze, gesammelt u. beschrieben.

Musikal. Bearb. von Karl Wahlstedt ... Hrsg. vom Dürerbunde. München [1921], G. D. W. Callwey. 24,5×21 cm. 47 S. 7.50 *M*.

W. Kraffts Mitteilungen f. Theater, Musik u. Literatur. Jahrg. 1. 1921. (In zwangloser Folge.) Heft 1. Aug. 4°, 24 S. mit Abb. Hermannstadt 1921, W. Krafft. Das Heft 10.50 *M*.

Kûas, Richard. Jung Wagner. Roman. 8°. Berlin 1921, Phönix-Verlag Carl Siwinna. 15 *M*.

Kumm, Franz A. Vom Erleben der Musik im Liede. Ein Beitrag zur Hebung der erzieherischen Macht und kulturellen Verwertung der Musik im allgemeinen und des Gesanges in den Schulen, im Hause und in Chorvereinigungen im besonderen. Nachgelassenes Werk. 8°, 102 S. Berlin-Lichterfelde 1921, Ch. F. Vieweg. 16 *M*.

Meyer, Wilhelm. Mozart. Mit 43 Abb. u. 1 farb. Umschlag. (Velhagen & Klasings Volksbücher Nr. 67.) 8°, 96 S. Bielefeld u. Leipzig 1921, Velhagen & Klasing. 6 *M*.

Moser, Hans Joachim. Der evangel. Choral als rhythmisches Gebilde. Grundsätze der Choralharmonisierung. 8°, 32 S. Ebingen (Württbg.) 1921, Joh. Jehle. 3.50 *M*.

Musiker-Kalender, Max Hesses Deutscher, für das Jahr 1922. 37. Jahrg. 3 Bde. kl. 8°, 190 u. 952 S. Berlin 1921, Max Hesses Verlag. 21.60 *M*.

[Dem neuen „Hesse" ist auch eine neue, sorgfältige Bearbeitung auf Schritt und Tritt anzumerken.]

Orel, Alfred. Unbekannte Frühwerke Anton Bruckners. Mit einer ungedruckten Ouvertüre des Meisters. Lex. 8°, II, 26 S. und 42 S. Noten. Wien 1921, Universal-Edit. 40 *M*.

Ruiz, Diego. La musicalità di Eschilo e l' enigma artistico del Prometeo incatenato. Bologna 1921, Pizzi e C.

Schmidt, J. G. Hauptterte der gregorianischen Autoren betreffs Rhythmus, Kontext, Original u. Übersetzung. 8°, 20 S. Düsseldorf 1921, L. Schwann. 4 *M*.

Schramm, W. Musikerziehung. Denkschrift über die Reform der musikalischen Volksbildung. 8°, 13 S. Detmold 1921, Meyersche Hofbuchh. 1 *M*.

Séré, Octave. Musiciens français d'aujourd'hui. Notices biographiques etc. 8°. Paris, Mercure de France. 12 Fr.

Spemann, Franz. Die Seele des Musikers. Zur Philosophie der Musikgeschichte. (Stimmen aus der deutschen christlichen Studentenbewegung. Heft 10.) 8°, 71 S. Berlin 1921, Furche-Verlag. 6 *M*.

Stoeving, Paul. Von der Violine. 3. Aufl. kl. 8°, 371 S. m. Fig., Taf. Berlin-Lichterfelde 1921, Ch. F. Vieweg. 37 *M*.

Stumpf, Carl. Über die Tonlage der Konsonanten und die für das Sprachverständnis entscheidende Gegend des Tonreiches. (Aus: Sitzungsberichte der Preuß. Akad. d. Wiss., Philos.-hist. Kl. 39, S. 636—690.) 4°, Berlin (1921), Verl. d. Ak. d. Wiss., Verein wissensch. Verleger in Komm. 50 *Pf*.

Thienemann, Alfred. Die Kunst des Dirigierens. 3. Aufl. (Brief 1 = Selbst-Unterrichtsbrief Methode Rustin.) 4°, 32 S. Potsdam u. Leipzig 1921, Bonneß & Hachfeld. 3.60 *M*.

Um Haydn und Mozart. Novellen von E. T. A. Hoffmann, W. H. Riehl u. a. 8°, III, 217 S. Stuttgart 1921, Strecker & Schröder. 12 *M*.

Wagner, Richard, an Mathilde und Otto Wesendonk. Tagebuchblätter u. Briefe, hrsg. von Julius Kapp. Mit 6 Bildn. u. 3 Hs. kl. 8°, 464 S. Leipzig 1921, Hesse & Becker, 20 *M*.

Weber, Max (Kantor zu St. Johannis in Mügeln). Beiträge zu einer Geschichte der Kantoreigesellschaft Mügeln. Herausgegeben am Tage des 300jährigen Bestehens der Gesellschaft. 8°, 108 S. Borna-Leipzig 1921, Druck v. Robert Noske.

Weingartner, Felix. Eine Künstlerfahrt nach Südamerika. Tagebuch Juni—November 1920. 8°, 154 S. mit 1 Titelb. Wien u. Leipzig 1921, H. Heller & Cie. 12 *M*.

Westen, Walter von zur. Musiktitel aus vier Jahrhunderten. Festschrift anläßlich des 75jährigen Bestehens d. Firma C. G. Röder G. m. b. H. Leipzig. 2°, 116 S. Leipzig 1921.

Neuausgaben alter Musikwerke

Beethoven, L van. Sonate A dur, op. 101. Erläuterungsausgabe v. Heinrich Schenker. Wien [1921], Universal-Edition. 9 *M*.

Boccherini, Luigi. La musica notturna di Madrid. Quintettino per 2 Violini, Viola e 2 Violoncelli. Nach der in der Berliner Kgl. Hausbibliothek befindlichen Originalhandschrift hrsg. von W[alter] Upmeyer. Partitur in kl. 8°, Stimmen in gr. 4°. Hannover [1921], Chr. Bachmann.

Die Sonderstellung, die dies kleine, amüsante Werk (das soeben auch in einer italienischen Neuausgabe erscheint) unter den 125 Quintetten Boccherinis einnimmt, beruht auf seinem Bekenntnis zur Programmusik, deren Realismus selbst von der Chanson eines Jannequin nicht überboten wird. Ja, der Komponist geht sogar bis zur (für unsere Ohren allerdings harmlos klingenden) Verletzung der Satzregeln, die er mit der „verità della cosa, che si va a rappresentare" zu entschuldigen bittet. Er führt uns durch die abendlichen Straßen von Madrid, wo er von 1769 bis zu seinem Tode (1805) lebte, und wir belauschen mit ihm das Leben der am Tagesende erwachenden Stadt vom Aveläuten bis zum Zapfenstreich. — Das Verdienst des Herausgebers besteht, von der Treue der philologischen Arbeit abgesehen, in der Wiedergewinnung einer Schöpfung voll Geist und Grazie, der auch im Gesamtwerk des Meisters eine eigentümlich bedeutsame Stellung zukommt: auch kleine Dinge können uns entzücken. Th. W. Werner.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Hrsg. von Guido Adler. XXVII. Jahrg. 2. Teil, Bd. 54 (1920). 2°, X u. 119 S. „Das Wiener Lied von 1778—1791". Bearbeitet von Margarete Ansion (Text) und Irene Pollak-Schlaffenberg (Musik).

Dazu:

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler. Fünftes Heft (1918). 4°, 151 S. S. 97: „Die Wiener Liedmusik von 1778—1789" von Irene Pollak-Schlaffenberg.

Der Homiliusschüler J. A. Hiller schrieb für ein aus dem Gegensatze zum Opernkram geborenes Genre; das nötigte ihn zu einer Einfachheit, die äußerlich auch dadurch wäre erzwungen worden, daß er seine Lieder nicht Sängern übergeben konnte, sondern singenden Schauspielern anvertrauen mußte. Auch die pädagogische Richtung seiner Bemühungen wendet sich an die Liebhaber der Musik: sie will deutsche Sänger erziehen. Der Zug der Absichtlichkeit, der sich in dieser lehrhaften Form mit D. G. Türk und G. C. Claudius bald totläuft, bleibt, durch J. P. A. Schulz in die höheren Sphären normativer Ästhetik gehoben, für das deutsche Lied auf lange Zeit verbindlich. Hiller selbst war zu alt geworden, da er, der so oft über die Unergiebigkeit der deutschen lyrischen Dichtung geklagt hatte, mit seinem „Letzten Opfer" sich dem Gebiet einer im Schoße des Hainbundes entstehenden, für den Liedgesang nun wirklich geeigneten Lyrik näherte, als daß diese Verbindung noch genießbare Früchte hätte bringen können; aber auf die Jüngeren wirkte die neue Dichtung mit ihren Ausstrahlungen wie ein Magnet; diese Kunst, die sich aus der Theorie von der Nachahmung der Natur befreite, die sich abkehrte von der gern in das Gewand der Fabel oder in den Mantel des epikuräischen Philosophen gehüllten raison. Rousseau, Young, Ossian und Klopstock hatten mächtig gewirkt; Herder wies in den Blättern „Von deutscher Art und Kunst" 1773 der Dichtung den Weg zur Natur und zur Volksmäßigkeit zurück und legte einige Jahre später (1778) „Volkslieder" als lebendige Proben vor. Von ihm empfing Goethe starke Anregungen, aber auch vom Leipziger Theater. Wie der Dichter des „Werther", des „Götz" sich dem Singspiel nähert: voll von theoretischen Erwägungen (Briefe an Ph. Chr. Kayser), so treten auch von ihrer Seite die Musiker dem neu erblühenden Liederfrühling entgegen: mit inbrünstigem Ringen um die Wiedergewinnung der Natur, deren reine, unmittelbare Anschauung auch ihnen verloren gegangen war. Den Dichtern aber ist nachzurühmen, daß sie der Not des Komponisten verständnisvoll entgegenkamen: Goethe senkte Perlen von schönstem, auch außerhalb ihrer Fassung schimmernden Glanz in das Musikluſtspiel, und die Wende der siebziger zu den achtziger Jahren schenkte der Welt Abendstimmungen wie „Der Mond ist aufgegangen" und „Über allen Gipfeln ist Ruh", hinter deren schlichtem Gehaben sich Geheimstes verbirgt, wie sonst nur im Volksliede. Was die Musik

bei der gegenseitigen Abwägung der Kräfte und der Aufgaben gewonnen hatte, das umschreibe ein an W. Schlegel gerichtetes Wort Goethes über Fr. Zelter vom 18. Juni 1798: „Das Originale seiner Kompositionen ist, soviel ich beurteilen kann, niemals ein Zufall, sondern es ist eine radikale Reproduktion der poetischen Intentionen".

Dieser Zufall ist nun das Entscheidende für das Wiener Musikschaffen, bis er durch Beethovens große Erscheinung gebannt wird. Der Natur der Österreicher liegt die theoretisierende Betrachtungsart nicht — „bella gerant alii" — und man braucht nur eine Vorrede eines Schulz, Reichardt, Kunzen oder Zumsteeg dem Verfahren vergleichend entgegenzuhalten, durch das etwa Jos. Haydn oder J. A. Steffan zu ihren Liedertexten kamen, um des Unterschiedes beider Teile inne zu werden: der eine setzt sich mit den vor ihm liegenden Problemen auseinander und teilt das Ergebnis seiner Prüfung mit; der andere sieht kein Problem, holt höchstens von dem frei gewählten Auftraggeber ein Gutachten „in betreff des Ausdrucks" ein, entscheidet aber sonst rein instinktmäßig, auch in der Wahl der Texte nach Sympathie, und hat nur Sorge um eine vorteilhafte Widmung und wegen der Zensur. Damit soll bei Leibe kein Werturteil über die Grundlage der beiden Richtungen ausgesprochen werden: in der künstlerischen Arbeit wird das Maß der Heranziehung des Intellekts zur Intuition je nach der Färbung der Zeit, deren Ausdruck der Kritiker ist, in verschiedener Begrenzung gut geheißen werden und, kommt die geniale Persönlichkeit, gehöre sie nun dem Typus Beethovens oder dem Schuberts an, so genügt ein Federstrich von ihr, um das mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit begründete Urteil zu erschüttern und umzustoßen.

Aber das darf man sagen, daß die Art des Österreichers der Josephinischen Epoche die Ursache ist, daß sein Kunst- und Klavierlied verhältnismäßig spät und — wenn der Ausdruck erlaubt ist — unter den Gesetzen eben des Zufalls entsteht: „Herr Steffan", schreibt der Herausgeber Kurzböck der 1778 als erstes Dokument deutschtextlicher Liedkunst erscheinenden Sammlung, „der diese Lieder bloß einigen seiner Freunde zu gefallen, und keineswegs zur öffentlichen Bekanntmachung geschrieben hat, war sehr verlegen, als er das erste dieser Lieder im Druck erscheinen gesehen, und hat uns gebeten, die Liebhaber deutscher Lieder, denen wir sie zueignen, aus eben der Ursache, daß er diese kleinen Gesänge nie für die Welt zu schreiben gemeint habe, um Nachsicht für dieselben zu ersuchen . . ." (M. Friedlaender, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert I 1 [1902] S. 244). Was die österreichische Musik von je auszeichnete, das Warmwerden am eigenen Melos, wir finden es in allen Liederheften, die bis zu Mozarts „Zwey deutschen Arien zum Singen beym Clavier" erscheinen; aber ein wesentliches Merkmal des norddeutschen Liedes fehlt dieser Kunst und muß bei ihrer Entstehungsart fehlen: das Entbrennen am (guten) Gedicht. Dieses Entzündetsein, das sich zunächst (Schulz) unter dem Vorwand der Verbreitung wertvoller Texte versteckt, dann aber (Reichardt) frei auflodert, kennt von den Süddeutschen erst Beethoven und nach ihm Schubert, vor deren Hauch das Zufällige dahinschwindet. Blühen ist nach einem Wort Rilkes Schönsein, Reifen aber heißt Dunkelsein und Sichbemühn. Dies „Sichbemühn" hatte das norddeutsche Lied, das mit der Frucht eines vielleicht magern Bodens zu vergleichen wäre; das vormozartische Wiener Lied ist ein in Formen und Farben verschwenderischer Blütenfrühling, dessen herbstliche Erfüllung wir nicht zu bestimmen vermögen. Einstweilen wirkt in ihm noch das Moment der sozialen Verhältnisse nach, die den Künstler einfach zur Lösung übertragener Aufgaben nach dem Maß seines Talents verbanden: im Norden war man zu der Entdeckung vorgeschritten, daß die Aufgabe mit ihrer Lösung zu prinzipiellen Fragen von beunruhigendem Reiz führe. So kommt es, daß in den Liedern der Wiener Meister, die im 54. Bande der österreichischen Denkmäler vorgelegt werden, und in deren Reihe Haydn mit zwei Sammlungen aufzunehmen ist, die Entwicklungslinie nicht nur unstetig verläuft, sondern sich ohne erkennbaren Grund zu teilen und wieder anzupfählen scheint, bis Mozarts geniale Persönlichkeit die hin und her schlagenden Fäden aufnimmt und die höhere Stufe betritt. Die Gläubigkeit der süddeutschen Seele wartet auf das Wunder, dessen Ergebnis der nordische Geist arbeitend erzwingen will. Die Tragik der österreichischen kleineren Talente ist es, daß sie auf diese Art nicht zu der Entfaltung kommen, die ihnen gebührt, die ihnen ein bestimmter umzirktes Kunstwollen wohl beschieden hätte; es kann ihrer keinem gelingen, zu der bündigsten, geschlossensten Formel für das Problem: Gedicht-Musik vorzudringen.

Daß in dieser Formel die für Gesundung und Leben des Liedes wichtigste Frage nach der

Wechselwirkung seiner Urelemente, Wort und Ton, beschlossen liegt, übersieht die Verfasserin des einführenden Aufsatzes, wenn sie die Komponisten nach ihrer Leistung und nicht nach ihrem Wollen fragt (S. 112). Nicht Bewertung des vor Augen Liegenden, Erkenntnis des hinter den Notenköpfen sich Bergenden hätte auch ihre sehr fleißige stilkritische Arbeit erst fruchtbar gemacht. So erwähnt die Verfasserin die Adlersche Bezeichnung „Stilkreuzung" für bestimmte Erscheinungsformen und hält ihre Aufgabe mit der doppelten Nachweisung der Stelle, wo dieser Ausdruck zu finden ist, in dem Augenblicke für erledigt, da sie eigentlich beginnt: sie hätte den mit jenem Wort gedeckten Begriff hervorholen und auf ihr Thema anwenden, oder den umgekehrten Weg beschreiten sollen, das Gemeinsame mehrerer Objekte und dessen Verhältnis zu jenem Begriff aufzuzeigen.

Erscheint also das Methodische trotz guter Ansätze noch nicht völlig ausgereift, so ist auch im Äußerlichen nicht alles gelungen. Einige Verweisungen auf die Notenbeispiele sind ungenau; hier wie im Text bleibt mancher Druckfehler stehen; fachliche Ausdrücke („verminderte Stufe") werden ohne klare Vorstellung ihres Sinnes gebraucht. Was vollends soll der in musikwissenschaftlicher Diaspora Lebende mit Folgendem beginnen? Auf S. 98 erleidet Friedlaender das Schicksal aller Bibliographen: er wird der Unzuverlässigkeit geziehen; ich vergleiche: Haydn I 1782 und verbessere: Haydn II 1784 (für 1783); indem ich weiter lese, stoße ich (S. 113) auf die Daten: 1781 und 1783; damit aber nicht genug: einige Zeilen weiter finde ich für die zweite Sammlung nun wieder das Jahr 1784. So entgeht also auch Irene Pollak-Schlaffenberg dem Schicksal des Bibliographen nicht!

Übrigens enthälte die Arbeit manche feine, treffende Beobachtung; als besonderes Verdienst darf die Herausgeberin die Nachweisung der von Friedlaender verloren gegebenen zweiten Sammlung Holzers für sich buchen. Schade, daß der Vorname des sympathischen Meisters die Vermutung, er sei jener Regens chori gewesen, zu dessen Füßen Schubert saß, hinfällig macht!

Auf eine Erscheinung am österreichischen Liede möchte ich noch aufmerksam machen, weil ich sie am deutschen bis hin zu Zumsteeg nur einmal bei Schulz („Sagt, wo sind die Veilchen hin?") beobachten konnte. Es ist die plötzlich eintretende Trübung des Durgehalts durch die gleichstufige Molltonart (Steffan: Doris S. 6, Dein süßes Bild S. 9, Er, dem ich S. 11 und öfter; sehr schön bei Holzer: Bei Übersendung S. 60). Sicher liegt hier die Quelle von Schuberts Variantenbehandlung.

Die zuverlässige Bearbeiterin der Texte setzt sich S. IX mit der Bemerkung, die Komponisten hätten keine einschneidenderen Änderungen an den Texten vorgenommen, in Widerspruch zu der im Revisionsbericht an erster Stelle, aber auch schon von Friedlaender wiedergegebenen Entschuldigung Kurzböcks wegen eines solchen Eingriffs; allerdings ist das Stück, an dem das geschieht, im Denkmälerbande nicht neugedruckt. Th. W. Werner.

Les plus belles Pièces de Clavessin de l'Ecole Française. Hrsg. v. Gabriel Grovler. 2 Bde. London [1921], J. & W. Chester. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.) Je 9 *M*.

Tartini, Giuf. Grande Sonate op. 1, Nr. II f. V. u. Pfte. hrsg. von H, v. Steiner. Leipzig, Edit. Cranz. 2.50 *M*.

Tartini, Giuf. Sonate cmoll f. V. u. Pfte. op. 1, Nr. VIII, hrsg. von Paul Klengel. Berlin, Simrock. 3 *M*.

Das Violinfpiel in Deutfchland vor 1700. 12 Sonaten für Violine und Klavier, und eine Suite für Violine allein aus dem 17. Jahrhundert, hrsg. u. für den Vortrag bearbeitet von Guftav Beckmann. (Heft 1: Cima 1610 — Uccellini 1649 — Bleyer [um 1650]. Heft 2: Boeddeker 1651 — J. Fifcher [um 1686] — Schmeltzer 1664. Heft 3: J. J. Walther 1676. Heft 4: J. J. Walther 1688. Heft 5: Weftfhoff 1694 — Albicaftro [um 1700] — Weftfhoff, Suite f. Violine allein, 1682). 5 Hefte. Berlin, N. Simrock.

Viſée, Robert de. Lauten-Suite, aus d. Tabulatur übertr. v. N. Coſte, u. für d. Laute geſetzt ... v. Heinr. Albert. Leipzig, Zimmermann. 1.50 *M*.

Weber, C. M. v. Six Sonates pour Violon et Piano, revues et doigtées p. Leo Portnoff. Leipzig 1921, Edit. Cranz. 4 *M*.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

(Nachtrag)

Regensburg

a) Philosophisch-theologische Hochschule. Prof. Dr. K. Weinmann: Das Zeitalter Palestrinas mit besonderer Berücksichtigung der Aufführungen des Regensburger Domchors, zweistündig. — Von Bach bis Beethoven, zweistündig.

b) Kirchenmusikalische Hochschule. Prof. Dr. K. Weinmann: Geschichte der polyphonen Kirchenmusik bis zum 18. Jahrh., zweistündig. — Der gregorianische Choral, mit praktischen Übungen, zweistündig.

Mitteilungen

Am 12. Nov. hat Dr. Hermann Stephani sich an der Universität Marburg mit einer Arbeit über den „Charakter der Tonarten" habilitiert. Seine Probevorlesung hatte zum Gegenstand: „Zur Wiederbelebung älterer Tonwerke"; seine Antrittsvorlesung: „Das Harmonieproblem in geschichtlicher Entwicklung".

Dr. Hermann Unger wurde von der Universität Köln mit der Abhaltung von Vorlesungen über Musiktheorie beauftragt.

Der Komponist Friedrich Klose ist von der Universität Bern zum Ehrendoktor ernannt worden.

Die im Haag am 16. April 1921 gegründete Gesellschaft „Union Musicologique" versendet soeben ihre Einladungen zum Beitritt. Der Zweck der Gesellschaft ist: Unterstützung des Fortschreitens der Musikwissenschaft im weitesten Sinne, Schaffung der Gelegenheit zum musikwissenschaftlichen Gedankenaustausch; der Erreichung dieses Zweckes dienen Ausstellungen und Druckwerke, als deren erstes das erste Heft des Bulletin de la Société „Union musicologique" (mit Rechenschaftsberichten aller Kulturländer über die musikwissenschaftliche Entwickelung von Aug. 1914 bis 31. Dez. 1920) soeben erschienen ist. Die Gesellschaft umfaßt Mitglieder und Ehrenmitglieder. Die Mitgliedschaft ist durch Anmeldung beim Schriftführer, Dr. L. P. J. Michielsen, im Haag, 47 Leuvenschestraat, und durch Zahlung eines wechselnden Jahresbeitrags zu erwerben; für 1921 beträgt er 12 holl. Gulden, für Deutschland und Österreich 40 Mark. Der Vorstand der Gesellschaft setzt sich aus folgenden Herren zusammen: Dr. D. F. Scheurleer, im Haag (Präs.); Dr. L. P. J. Michielsen (Schriftf.); Prof. Dr. Angul Hammerich, Kopenhagen; Prof. Dr. Felipe Pedrell, Barcelona; Prof. Dr. Karl Nef, Basel; Dr. O. M. Sandvik, Holmenkollen, Christiania; Prof. Dr. Tobias Norlind, Stockholm; Dr. J. Wagenaar, im Haag. — Wir brauchen kaum zu betonen, wie herzlich wir von deutscher Seite die Gründung und die Ziele der Gesellschaft begrüßen.

In der Zeit vom 26. Sept. bis 5. Okt. 1921 hat in Paris ein als „international" angekündigter kunsthistorischer Kongreß stattgefunden, bei dem auch die Musikwissenschaft vertreten war. An die deutschen Forscher waren keine Einladungen ergangen; die Österreicher sind, wenn ich recht berichtet bin, geladen worden, ohne daß jedoch ein Vertreter der Musikwissenschaft der Ladung gefolgt wäre.

Wir entnehmen dem Bericht der Revue musicale (II, 1), verfaßt von M. Pincherle, folgende Mitteilungen:

Die Vorbereitung der Organisation der musikwissenschaftlichen Sektion lag in den Händen der Herren Pirro und Prunières, der Vorstand setzte sich zusammen aus den Herren Nef als

Präsident; Boghen (Italien), Burlingame-Hill (Amerika), Fuller-Maitland (England), Scheurleer (Holl.), Vianna da Motta (Port.), Gastoué, Pirro, Prunières (Frankr.) als Vizepräsidenten, die Herren Freitas-Branco (Port.), Cœuroy und Pincherle als Schriftführer. Es wurden neun Sitzungen abgehalten, aus deren Inhalt wir einiges hervorheben. Félix Raugel weist auf eine Handschrift vom Ende des 12. Jahrh. hin, die eine Version des Gesangs der Sibylle enthält; Am. Gastoué auf ein Programmstück, l'Alarme, von einem Schüler Machauts, namens Grimace; Giulio Bas auf einen Klagegesang Ockeghems auf den Tod von Binchois in einem Ms. von Monte Cassino, bisher nur anonym in Dijon erhalten. Ed. Bernoulli spricht über Mensuralprobleme des 16. Jahrh.; die Herren Hadow und Scheurleer kündigen neue Publikationen an; Henry Expert untersucht Drucke von Attaignant; aus den Sammlungen von Ballard skizziert P.-M. Masson die Wandlungen des musikalischen Geschmacks in Frankreich von 1695 bis 1731; P. Brunold geht ein auf Klaviermusik von d'Andrieu, F. Boghen auf solche von Pasquini.

Auf geschichtlich-biographischem Gebiet sprechen Pirro (Memoiren-Lit. des 16. Jahrh.), Freitas-Branco (Portug. Schule des 16./17. Jahrh.), Graf Chigi Saracini (über Azzolino della Ciaia), Fleury (über den Flötisten Naudot), Vianna da Motta (moderne portug. Musik), Burlingame Hill (moderne amerikan. Musik).

Über die Beziehungen der Musik und Musiker einzelner Länder untereinander sprechen Bonelli (französ. Flötisten im Dienst der Signoria von Siena im 15. Jahrh.), Pedrell (Über die Madrigale des gegen 1510 zu Limoges geborenen, später in Spanien lebenden Jean Brudieu), van den Borren (Orl. di Lasso), Luigi Torri (über ein vierst. Madrigal vor Jean d'Arras, 1570), Th. Gérold (über die Beziehungen des franz. und deutschen Liedes im 15. u. 16. Jahrhundert, sowie über diejenigen der opéra-comique zum deutschen Singspiel), Nef (über den französ. Einfluß auf die Entwicklung der Suite), W. Landowska (über Bach und die französ. Clavecinisten), Sam. Dresden (französ. Musik in Holland), Fuller Maitland (französ. Musik in England).

Zur Geschichte der Oper steuern bei: H. Prunières eine Mitteilung über eine Oper von Paolo Lorenzani, von dem bisher nur einige Motetten bekannt waren; M. Tessier über eine Aufführung des Triomphe de l'Amour (Opéra-Ballet, St.-Germain 1681); Levinson über das russ. Ballett.

Über das finnische Volkslied spricht H. Klemetti; Frl. Logotheti über das griechische, Frl. Natalie Curtis über indianische Gesänge.

Noch seien genannt: Vorträge von A. Cœuroy über „Gérard de Nerval und die Musik", M. Pincherle über Instrumentenkunde (Geschichte d. Harfe), Barclay Squire über Musiker-Ikonographie.

Vom 11.—15. Oktober hat in Turin der I. italienische Musikkongreß stattgefunden. Aus der reichen Zahl der dabei gehaltenen Vorträge, die z. T. heftige und nicht immer harmonisch verlaufende Diskussionen hervorriefen, seien nach einem Bericht von G. B[as] in der Zeitschrift „Musica d' oggi" die folgenden erwähnt.

Giulio Fara sprach über „Verbreitung musikalischer Kultur"; in der Diskussion wurde davor gewarnt, allzuviel von der Staatshilfe zu verlangen. Francesco Vatielli berichtete über „Musikalische Erziehung" und bewies die Notwendigkeit einer Urtext-Ausgabe der Werke der großen italienischen Meister: ein Verlangen, das durch die vom Verlag Ricordi vorbereitete Publikation „Istituzioni e Monumenti dell' Arte Musicale italiana" erfüllt werden soll. Domenico Alaleona behandelte die „Musikalische Volkserziehung"; der Zusammenschluß und die Organisation aller in Mailand vorhandenen Institute zu einer Kulturanstalt wurde gebilligt. Erziehungsfragen erörterten weiter: Ildebrando Pizzetti (vertreten durch Attilio Brugnoli), Giulio Bas und Ferraria; wirtschaftliche: Corio; Fragen der Musikkritik behandelten Gaet. Cesari, Felice Boghen und Dino Sincero; Opernfragen: Alberto Gasco, den Klavierunterricht:

Att. Brugnoli usw. An die Sitzungen schlossen sich Aufführungen von Kammermusik an; als Kongreßort für 1923 wurde Florenz ausersehen.

Der Ludwigsburger Orgelbaumeister Dr. phil. h. c. Oskar Walcker hat dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br. außer der „Praetorius-Orgel" weiterhin zum Geschenk gemacht: ein Modell einer Wasser-Orgel; eine „enharmonische" dreiundfünfzigstufige (Tanaka-)Orgel; ein Quintett Blockflöten und ein Ranket in originalgetreuer Nachbildung; sowie wertvolle theoretische Orgelliteratur.

Dr. Erich H. Müller bittet alle Besitzer von Gluckbriefen und Briefen an Gluck, gedruckten oder ungedruckten, um Mitteilung an seine ständige Adresse: Dresden-A 20, Wasastr. 14 I. Müller steht vor dem Abschluß der ersten Gesamtausgabe des Gluckschen Briefwechsels.

Kataloge

Breitkopf & Härtel, Leipzig. Mitteilungen Nr. 127. Dezember 1921. S. 5209—5240.

Karl Ernst Henrici, Berlin W 35. Auktions-Katalog LXXIV. Autographensammlung der Grafen von Prokesch-Osten (Vater u. Sohn). Versteigerung 16. u. 17. Dez., Lützowstr. 82.

[Enthält u. a. Mozarts Brief an den Vater, Wien 8. Mai 1784, sowie das Autograph eines Menuetts f. 2 Trombe, 2 Hörner, 1. u. 2. V. u. Baß; zwei Briefe von Beethoven (an J. Jenger und an K. Holz), sowie den Entwurf zu einem Memorandum über die Bedingungen für sein Verbleiben in Wien, Febr. 1809; einen Brief Schuberts an J. Jenger vom 7. Nov. 1827; einen Brief von C. M. v. Weber an den Sänger Fischer vom 4. März 1823; Briefe von Brahms, Clementi, Cherubini, Mendelssohn, Hiller, Liszt (von diesem auch zwei Musikmanuskripte, die Klavierübertragung von „O du mein holder Abendstern" und ein Allegretto für Gesang und Klavier von 1842), Spontini, Meyerbeer, Paër, Paganini; Liederskizzen von Rob. Schumann, Briefe von Wagner und Verdi.

Librairie Musicale Gustave Legouix, Paris. Catalogue No. 6. Chant Ancien. — Livres sur la Musique. (1260 Nrn.)

Dezember	Inhalt	1921

Seite

Arthur Wolfgang Cohn †: Das musikalische Verständnis 129
Otto Ursprung (München): Spanisch-katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts 136
Robert Handke (Pirna): Die akzentuale Schwebung in Mozarts Requiem-„Benedictus" . 160
Georg Kinsky (Köln a. Rh.): Randnoten z. Katalog d. neu. Wiener Instrumentenmuseums 162
Anton Molnár (Budapest): Der Große Takt 168
Karl Blessinger (München): Die Symptome der Dekadenz in der Musik 170
Bertha Antonia Wallner (München): Die Senefelder-Ausstellung i. d. bayerischen Staatsbibliothek zu München 182
Bücherschau 184
Neuausgaben alter Musikwerke 187
Vorlesungen über Musik an Hochschulen 190
Mitteilungen 190
Kataloge 192

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliéstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Viertes Heft 4. Jahrgang Januar 1922

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 45 Mark, fürs Ausland: 5 £, 25 s, 30 Fr, 22 Kr, 14 fl h. jährlich; Einzelhefte 4.50 Mark usw.

Ein Materialbeitrag zur Kenntnis der arabischen Musik

Von

Wilhelm Heinitz, Hamburg

Das nachfolgende Material wurde im Frühjahr 1919 im Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg von dem aus Algier stammenden Araber Mohammed Benrabah gewonnen. Der Gewährsmann war intelligent und musikalisch. Die arabischen Texte der in den Phonographen gesungenen Lieder hat er selbst ins Deutsche übersetzt und eigenhändig arabisch und deutsch niedergeschrieben. Leider war es selbst einem Arabisten nicht möglich, die arabische Niederschrift zu entziffern. Es bleibt uns also nur die offenbar recht freie deutsche Version als Textanhalt zur Verfügung.

Die aufgenommenen Lieder wurden in der üblichen Weise vom Phonographen abgehört, transkribiert und mit den von Idelsohn[1] aufgeführten Maqamen verglichen. Die Tonhöhen wurden durchweg genau gemessen (mit dem Hornbostelschen Tonometer). Kleinere als $^1/_8$-Tondifferenzen wurden entsprechend abgerundet. Bei der Maqamenbestimmung ergaben sich einige Diskrepanzen. Diese wurden im Notentext vermerkt durch $^1/_4$-Tonintervallziffer und danebenstehendes + bzw. —-Zeichen. So heißt also 1 + unter einer Note (z. B. Lied Nr. 1, erster Takt, erste Note), daß diese nur nach Hinaufrücken um $^1/_4$-Ton in den Maqam hineinpaßte. Die den Transkriptionen hinzugefügten Maqamen und die entsprechenden Klammern im Notentext werden Orientierung und Vergleich erleichtern.

Texte:

Nr. 1. Holla, holla Jama.

Holla holla Jama, Herrn Hamondes Lieb und Glück,
Nachmitternacht lassen die Tambouret schon erklingen.
Mein Herz ist entbrannt für Lussi.
In Gedanken für Lussi ist mein Haar weiß geworden.
Nach West bin ich gefahren

[1] Die Maqamen der arabischen Musik, SIMG XV, H. 1, S. 1 ff.

Und ich habe meine Gazelle in Nachmitternacht getroffen.
Holla Holla Jama! Wie hübsch ist mein braun Jama!
Délicaté ist die Mistiry-Tochter
Holla holla Jama! Glücklich, der sie besitzt!

Nr. 2. Die Brieftaube.

O du schöne Taube, hüpf auf den Dächern
und spring auf das höchste Schloß!
O du, der du glücklich bist, auf den Dächern
mit deinem Weibchen zu zwitschern;
frühmorgens und abends spät in ihrer Schönheit!
Morgen in der Frühe nimm deinen Flug, Vogel der Luft!
Du wirst die Nacht voll Seligkeit in Taza[1] verbringen.
Bring diese Mär dem Haupt der Araber:
„Eilig zu kommen sind deine Untertanen bereit,
zu Kampf und Turnier".
O du schöne Taube, hüpf auf den Dächern
und spring auf das höchste Schloß!
Du Taube, von den Menschen geehrt, bring diese Mär dem Haupt der Araber!
Mein Schimmel in Stahl freut sich schon
auf den Tagesanbruch. Er (Schimmel) heißt Mordjan,
der Vernichter des Feindes, der Mordjana Sohn.
Mein Säbel lechzt nach Feindesblut.
Mein Leibgurt steckt voll Patronen.
O du schöne Taube, hüpf auf den Dächern
und spring auf das höchste Schloß!
O der du glücklich bist, auf den Dächern
mit deinem Weibchen zu zwitschern,
bring diese Mär dem Haupt der Araber!

Nr. 3. Ai ai (Saharisch-algerisch-berberisches Lied).

O Seele, gib dich heut nicht hin!
Nimm geduldig an die Schmerzen
der vorübergehenden Zeit!
Kein Schmerz bedrückt dauernd den trauernden Menschen.
Ai ai
Ein Stachel stach mich am Knie,
daß das Blut ist stromweise geflossen.
O Jäger der Raubvögel, lasse den Adler
mit silbernem Schnabel und glänzenden
Federn in den blauen Himmel steigen,
denn er geht grüßen meinen Freier
mit glänzenden Haaren.

Nr. 4. Die Schönheit.

Arbeit und Streben für dich!
O du, deine langen schönen schwarzen Haare
sind über die Brust frisiert.

[1] Stadt in Marokko.

Sei so gut, schenk sie mir.
O du schöne Schwalbe,
warum bist du zum Brunnen gegangen,
der tief ist, und wo es viel falsche Menschen gibt?
Auf zum Tanz, du Herrliche!
Deine Augen sind mir ein Teil deiner Schönheit.
Und wenn dein Geliebter würd' kommen,
bekäm er Bescheid!
Arbeit und Streben für dich!

Lied Nr. 1 beginnt mit Farahnak und moduliert im vierten und fünften Takt nach Siga. Für Farahnak spricht allerdings nur das fis. Will man dieses als zufällig auffassen, so kann man die ganze Melodie als Siga lesen.

Das Metrum war eindeutig zu bestimmen. Es wurde beim Singen durch Klopfen markiert. Die Form ist sehr einfach. Auf einen um zwei Takte verkürzten Vordersatz folgt ein Nachsatz, der dann zweimal refrainartig repetiert wird.

Lied Nr. 2 steht in Maqam Neuter. Die einzelnen Strophen zeigen eine Anzahl von Varianten, die zweifellos durch den Text entstanden sind. Die Schlußphrase (10) wird ohne Text auf „la" gesungen.

Das Metrum ist zweiteilig, die Form sehr einfach. Ein zweimal dreitaktiger Satz wird regelmäßig wiederholt. Vorder- und Nachsatz schließen mit weiblicher Endung. Das Lied wird gesungen als Hauptlied zum El aid Serir (el ʿid essagrīr). Nach der Schilderung des Gewährsmanns ist der Verlauf dieses Festes folgender:

Zwei Reitergruppen stehen sich geordnet gegenüber. Seitlich in der Mitte steht der Musiker, daneben zu Pferde der Häuptling. Auf ein Zeichen galoppieren sämtliche Reiter zur Mitte, grüßen den Häuptling, schießen ihre Gewehre ab, tanzen nach Belieben mit ihren Pferden nach der Musik, und begeben sich zurück an ihre Plätze. Alsdann schweigt die Musik und es wird ein Kamel mit zwei Ehrenmädchen herbeigeführt. Um sie entspinnt sich ein Kampfspiel und die Sieger (für ein volles Jahr) werden von den Besiegten bewirtet.

Lied Nr. 3 gehört wie Nr. 2 dem Maqam Neuter an. Das Metrum wechselt zwischen $^4/_8$ und $^5/_8$, es macht dadurch einen ziemlich freien Eindruck. Auf einen dreitaktigen Vordersatz folgen ein verlängerter Nachsatz, darauf als zweiter Teil zweimal drei Takte und eine Coda.

Der Text erinnert an religiöse Motive.

Lied Nr. 4 unterscheidet sich von den ersten dreien durch die Fülle von Melismen. Es steht im Maqam Nawa. Das Metrum wurde wegen der zahlreichen agogischen Verschiebungen nicht festgelegt. Die Phrasen wurden aber durch Absatzzeichen angedeutet.

Das Ganze läßt sich musikalisch in drei Strophen zerlegen von dem ziemlich unregelmäßigen Bau:

A B	A B_1	C	A B	A B_1
A B	A B B B	C	B	
A B	A B B	A B_1	C	A / B_2 B_2

Außer den Phonogrammen verdanken wir unserem Gewährsmann noch folgende Angaben über arabische Musikinstrumente:

1. Elgasba (nach dem Material, Baum), Flöte aus Weidenholz. Sie muß neun Löcher haben.

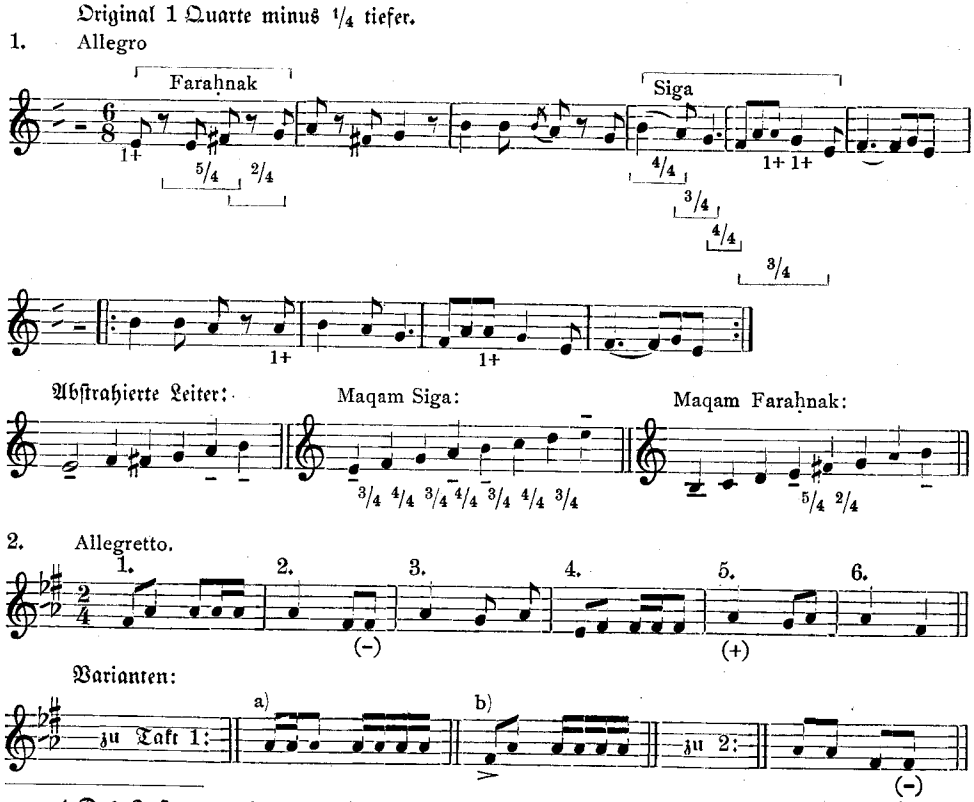
2. Algaita (das bekannte Schalmeieninstrument) muß sechs Löcher und eins nahe dem Lippenteller an der Rückseite des Instruments haben. Durch Öffnen dieses letzten mit dem kleinen Finger verdeckten Lochs wird ein Reibeton hervorgebracht, der die Klangfarbe des Instruments verschönern soll. Das Instrument[1] wird von berufsmäßigen Instrumentenbauern verfertigt. Als Schallerzeuger dient ein Weidenstück, das in Wasser geweicht, an den Enden zusammengedrückt, dann getrocknet und angeblasen wird. Der Name für das Blatt ist: semara.

3. Dirbuka, mit einem Fell bezogenes Trommelinstrument; nur für Frauen bestimmt.

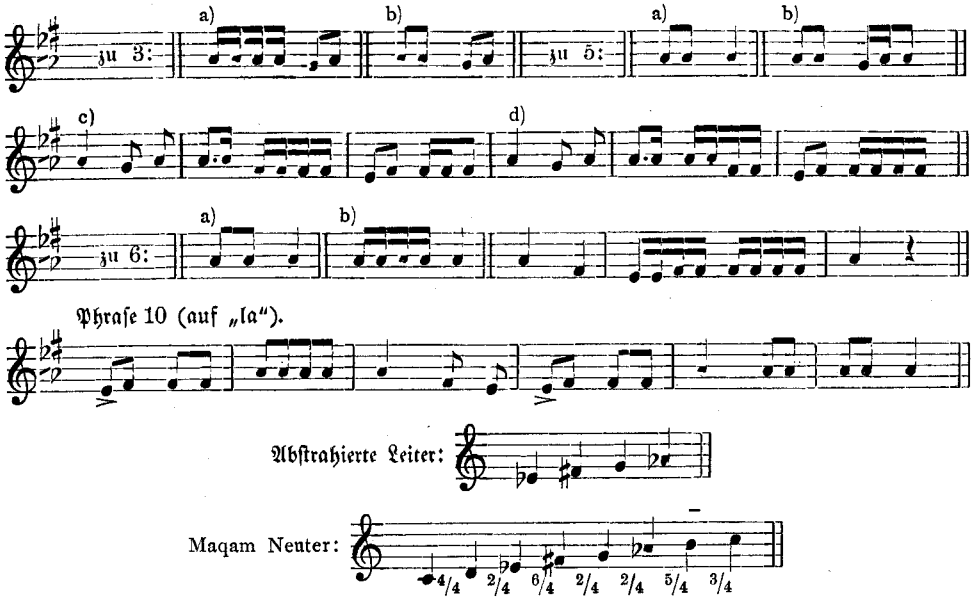
4. Großes Tamburin, ohne Schellen. Wird z. B. bei der Fantasia von Männern benutzt, zuweilen auch in acht- bis vierzehnfacher Besetzung bei Prozessionen zum Gesang.

5. Gibri, allgemein gespieltes Instrument, von den Spielern zumeist selbst verfertigt, mit eventl. Benutzung eines Schneckenhauses als Kasten.

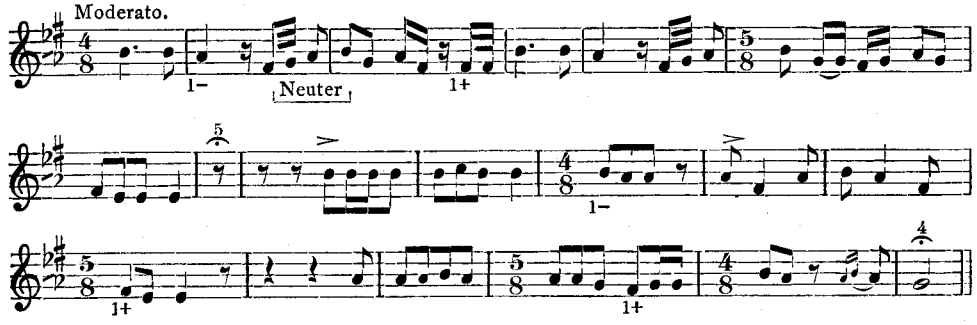
Bei Kiesewetter, Die Musik der Araber, 1872, findet sich außer dem Tamburin keiner dieser Namen, bei Sachs a. a. O. finden sich außer Elgasba alle, aber mit z. T. anderer Schreibart.

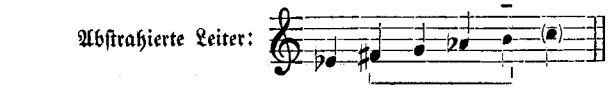


[1] Das Instrument hat nach Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente, 1913, konische, nach einem Stück der Thorbecke-Sammlung (vgl. Thorbecke, Im Hochland von Mittel-Kamerun, 3. Tl., Abh. d. Hamb. Kolonial-Instit. Bd. XXX, S. 142) aber zylindrische Bohrung!



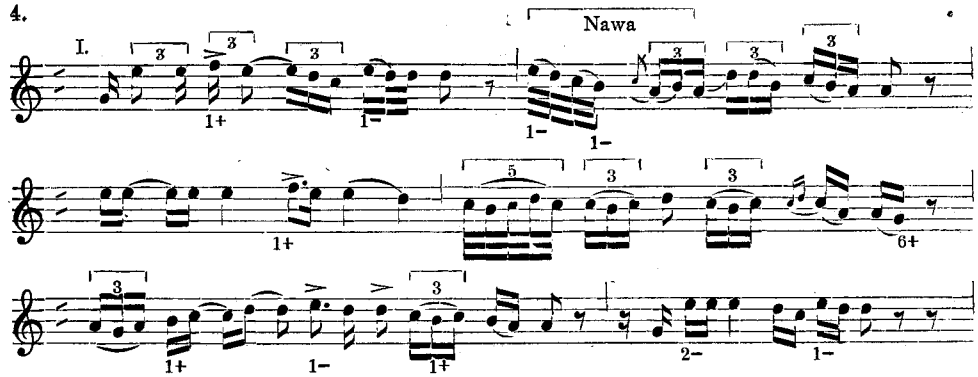
3.

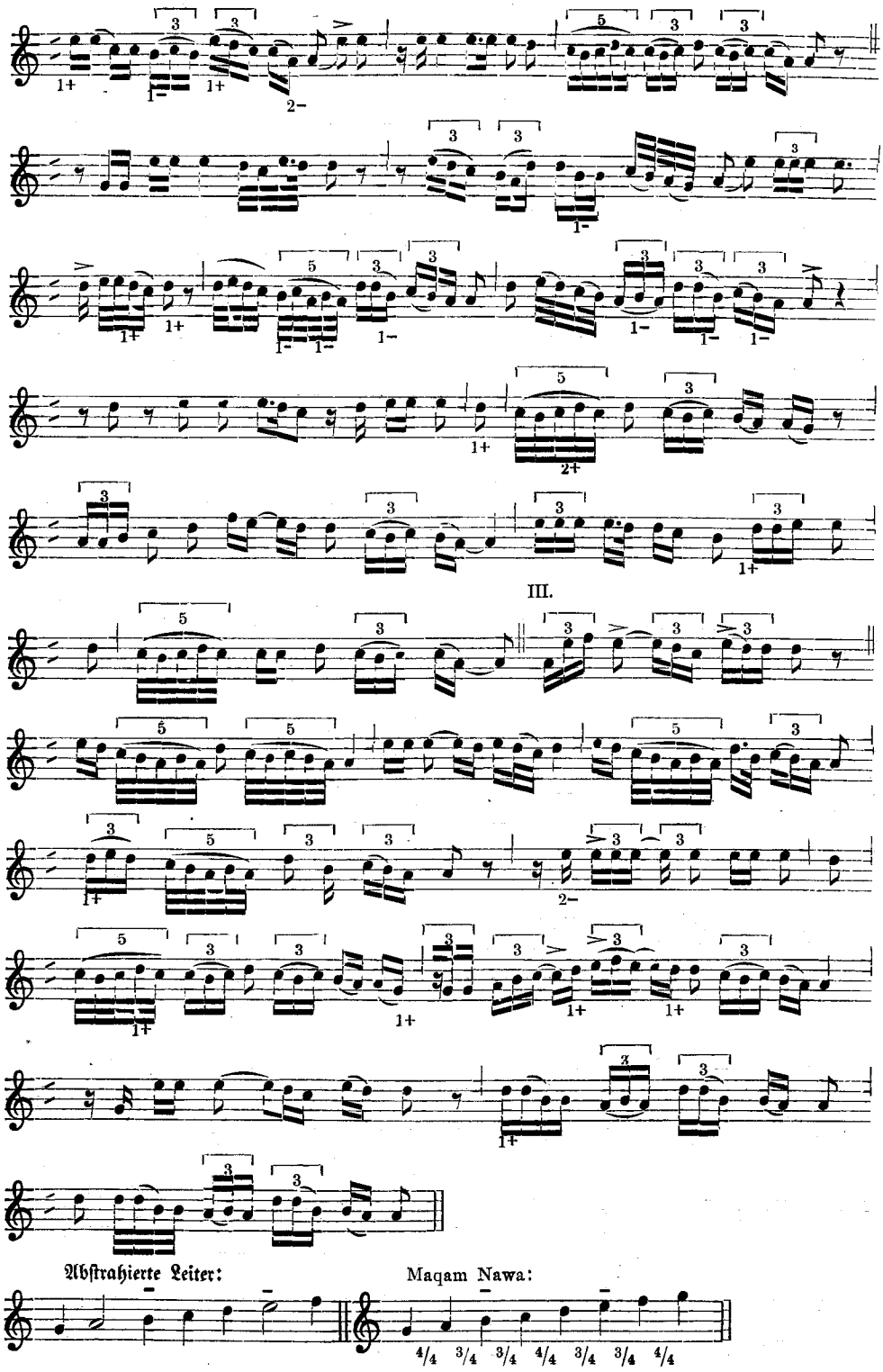




Maqam Neuter: vgl. Nr. 2.

4.




III.
Abstrahierte Leiter:
Maqam Nawa:
4/4 3/4 3/4 4/4 3/4 3/4 4/4

Zur Musikgeschichte Dresdens gegen 1800

Von

Richard Engländer, Dresden

Bei Betrachtung der Musik- und Theaterzustände Dresdens im 18. Jahrhundert hat man sich jahrzehntelang mit der Darstellung von Moritz Fürstenau[1] und von Robert Proelß[2] begnügt. Das Bild, das dort gegeben wird, mag in den äußersten Umrissen stimmen. Daß aber, zum mindesten für die zweite Hälfte des Jahrhunderts (um die es sich an dieser Stelle handelt), noch eine Fülle ungenutzten Materials in den Akten enthalten ist, das haben erst in neuerer Zeit die Veröffentlichungen von Rudolf Cahn-Speyer[3] und Robert Haas[4] erkennen lassen. Im Hinblick auf den Zeitabschnitt von 1763 (Ende des siebenjährigen Krieges; Abgang Hasses) bis zur Jahrhundertwende — eine Periode, in der der höfische Musik- und Theaterbetrieb aus äußeren und inneren Gründen die stärksten Wandlungen durchmacht — liegen die Verhältnisse für eine Klarstellung besonders günstig. Auf die persönliche Eigenart des Kurfürsten Friedrich Augusts III., der, selbst ein musikalischer Kenner und Kritiker von hohem Rang, dennoch jahrzehntelang zu unerbittlicher Sparsamkeit in künstlerischen Dingen sich verpflichtet fühlte, mag es zu einem guten Teil mit zurückzuführen sein, wenn die „Directeurs des Plaisirs" die Fragen von Musik und Theater in ihren „Vorträgen" mit besonderer Breite behandeln. So kommt es, daß daselbst (über den jeweiligen Einzelfall hinausgehend) für das Musikleben Dresdens und für das Musikleben der Zeit im allgemeinen charakteristische Bemerkungen in großer Zahl zu finden sind; von wertvollen Daten ganz abgesehen, die für die Biographie einzelner Musiker mit abfallen (so A. Teyber, Häßler, Bierey).

Fürstenau, dem es schließlich doch nur um die Zusammenstellung der Hauptdaten zu tun war, läßt von alledem kaum etwas ahnen. Aber auch die Daten, die er in den „Beiträgen" gibt, sollten nicht mehr unbesehen hingenommen werden: unzuverlässige Tabellen, falsche Jahreszahlen (Paërs und V. Rastrellis Dienstantritt z. B.) sind nichts seltenes. Es macht sich umso unangenehmer bemerkbar, als auf genaue Quellenangaben im einzelnen grundsätzlich verzichtet wird. Ähnliches gilt von Proelß, der in musikalischer Hinsicht durchaus auf dem veröffentlichten und nicht veröffentlichten Material Fürstenaus fußt. Mit Vorsicht sind besonders die Angaben zu benutzen, die er über das Engagement von Sängern oder den Inhalt von Verträgen macht: nur die genaue Wiedergabe der Verträge des Entrepreneurs mit dem Hofe z. B. vermag dem Theaterhistoriker eine sichere Unterlage zu geben; sie ist überdies auch für die Beurteilung von Kirchen- und Kammermusik von Belang.

---

[1] In diesem Zusammenhange kommen nur in Betracht: die „Beiträge zur Geschichte der Kgl. Sächs. musikal. Kapelle" (1849) und ein Aufsatz in den Mittheilungen d. sächsisch. Altertumvereins (25. Heft, 1875): „Die Theater in Dresden 1763 bis 1777". Mit dem Stichwort: Fürstenau ist im Folgenden stets das zuerst genannte Werk gemeint.

[2] Geschichte des Hoftheaters zu Dresden von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862 (1878).

[3] Franz Seydelmann als dramatischer Komponist (1909).

[4] J. G. Schürer (Neues Archiv f. sächs. Geschichte u. Altertumskunde XXXVI, S. 257 ff.).

Im folgenden sollen auf Grund der Orchester- und der Theaterakten[1], und zwar absichtlich unter fast völliger Ausschaltung anderer zeitgenössischer Quellen[2], die Grundlinien zur Entwicklungsgeschichte der Dresdner Hofmusik und der Dresdner Oper für die Zeit vom Abgange Hasses (1763) bis in das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts hinein gezeichnet werden[3]. Wird es sich dabei zum großen Teil nur darum handeln können, genaue Hinweise auf die aktenmäßigen Quellen zu geben, so sollen doch charakteristische Auszüge aus den Akten nach Möglichkeit eingeflochten werden. Die entsprechenden Abschnitte der Werke von Proelß und Fürstenau werden dabei als bekannt vorausgesetzt.

a) Hofkapelle (einschl. Kirchensänger).

Über die wechselnden Verhältnisse zwischen 1763 und 1767, die die Grundlage abgeben für die Entwickelung der folgenden Jahrzehnte, bringt ein kurzer Aufsatz von P. E. Richter[4] Aufklärung. Er veröffentlicht ein „Tabellarisches Verzeichnis, wie die Personen des Churfürstl. Orchesters bis mit 1763 bey der Churfürstl. General-Kreis-Haupt-Casse mit Besoldung in Ansatz gestanden" (Dresden, Landesbibl., Handschrift H. Sax. G. 938a). Das Verzeichnis stellt die Gehälter, die bis 1763 ausgezahlt wurden, denjenigen gegenüber, die durch das Reglement vom 28. Febr. 1764 festgesetzt wurden, und trägt jeweils die Änderungen ein, die innerhalb der nächsten Jahre, bis 1767, eintreten.

Auf Grund der Akten (Loc. 910) ist zunächst zu ergänzen, daß zwischen die beiden Aufstellungen von 1763 bzw. von 1764 zwei weitere, sehr wesentliche Gehaltsreihen sich schieben, die hinüberleiten zu dem überraschend großen Gehaltssturz der bei Richter abgedruckten zweiten Reihe (28. Febr. 1764). Diese hier hinzuzufügenden Reihen sind verzeichnet in dem Spec-Rescr. an das Gen.-Accis-Colleg. vom 8. Jan. 1764 unter A) und B) (910, Vol. I, folio 2 ff.).

---

[1] Dresden, Hauptstaatsarchiv. Acta „Das Churfürstl. Orchestre und dessen Unterhaltung, ingleichen das große Opern Hauß und andere zum Departement des Directeur des Plaisirs gehörige Angelegenheiten betr." Loc. 910, 383, 911, 2427, 2428; im ganzen 18 Bände. Acta „Die Schauspiele und Redouten auf dem Churfürstl. kleinen Theatre betr." Loc. 908, 909, 2427, 2428; im ganzen 13 Bände. (Loc. 2427 und 2428 bezieht sich bei den Orchesterakten auf Vol. XV bis XVIII, bei den Theaterakten auf Vol. XI bis XIII.) Soweit die Bände foliiert sind, werden genaue Verweise gegeben werden. — Die Akten brechen mit dem Jahre 1810 ab. Die auf die darauf folgenden Jahre, also auch auf die Zeit Webers bezüglichen Bände befinden sich nicht mehr im H. St. A., sie gehören vielmehr zum Bestand des früheren kgl. sächs. Hausministeriums. Das H. St. A. besitzt für die spätere Zeit lediglich eine Anzahl Ergänzungsakten. — Der Verwaltung des Hauptstaatsarchivs danke ich auch an dieser Stelle für freundliches Entgegenkommen.

[2] Für das Opernrepertoire bis 1785 liegt z. B. der Aufsatz von R. Haas vor: Beitrag zur Geschichte der Oper in Prag und Dresden (Neues Archiv f. sächs. Gesch. u. Altertumsk. XXXVII, besonders S. 76 ff.), der Textbuchangaben und Zeitungsnotizen zugrunde legt.

[3] Nicht berücksichtigt wird hier das bisher ganz übergangene Gebiet der Kammermusik und der sinfonischen und kammermusikalischen Literatur, die bei Hofe gespielt wurde: die halb- bzw. ganzjährlichen „Berechnungen" oder Specificationes der Kopisten geben von Gattung und Autornamen, besonders ab 1777, genaue Kunde und beweisen u. a. eine lebhafte Pflege Mozarts (vom Jahre 1786 an) und der Wiener überhaupt. Darüber werde ich im Rahmen einer J. G. Naumann behandelnden Monographie Auskunft geben, die demnächst im Druck erscheint. Ebenda wird eine Zusammenfassung der in diesem Aufsatz berührten Materialien erfolgen.

[4] Das Personal der kurfürstlichen Hofmusik zu Dresden, — Kirche und Oper, — und seine Gehälter im Jahre 1763 und später (Dresdner Geschichtsblätter XXVII, Nr. 1).

Die Reihe A) trägt nur provisorischen Charakter[1]. Sie entspricht, den Namen nach, im wesentlichen der Liste, die bei Fürstenau (Beiträge, S. 155) gegeben ist. Jedoch sind bei Fürstenau, der verschiedene Reihen durcheinanderwirft, die Gehälter in der Mehrzahl fehlerhaft verzeichnet, wie auch die Datierung des Reskriptes ungenau ist. Jene Reihe A) (vom 1. Jan. 1764 an gültig) bedeutet vorerst eine erträgliche Reduzierung der Gehälter von 1763, von der in der Hauptsache die am höchsten dotierten Mitglieder betroffen werden (der Directeur von König, die beiden Besozzi u. a.).

Es folgt nun das Schema B), das eine allgemeine Richtlinie darstellt, der entsprechend allmählich der Etat eingeschränkt werden soll. Das Schema B) — es wird durch eine Anzahl Sparbefehle, die sich auf die „theatralischen Pensionen" beziehen (François Favier; Tanzmeister Ferrère[2] u. a.) ergänzt und in den Akten in den nächsten Jahrzehnten immer wieder als das „Reglement pro futuro" zitiert — lautet:

B. „Künftige Einrichtung des Theatre und Musique":

1. Kirchenkompositeur mit		1000	Thlr.	Besoldung
2. „ „		700	„	„
der Konzertmeister		1000	„	„
2. Violine		600	„	„
3.—7. Violine	je 400 Thlr. =	2000	„	„
8.—12. „	je 300 „ =	1500	„	„
13.—16. „	je 120 „ =	480	„	„
4 Oboen		600	„	„
		500	„	„
		400	„	„
		300	„	„
3 Flöten		600	„	„
		400	„	„
		300	„	„
(Bleistiftvermerk: 3 Clarinettisten)				
2 Hörner		400	„	„
		300	„	„
4 Violoncelli		500	„	„
		400	„	„
		300	„	„
		250	„	„
4 Fagotte		400	„	„
		300	„	„
		300	„	„
		250	„	„
Übertrag		13780	Thaler	

[1] Vgl. I 1ww: Das VI. Cap. enthält denjenigen Aufwand, welchen wir zur Unterhaltung eines zur Kirchen- und sonstigen Musique erforderlichen Orchestre, als auch zu Pensionen vor diejenigen Personen vom vormahligen Theater, die anderwärts ihren Unterhalt zu finden nicht vermögen, und daher nicht füglich zu dimittieren gewesen, vor der Hand zu machen gemüßiget sind.

[2] Im H. St. A. (Hausarchiv, Nachlässe I, Marie Antonie Nr. 72) findet sich ein Schreiben Ferrères vom 22. Okt. 1760 aus Mannheim, in dem F., infolge der Intrigen Noverres in Stuttgart entlassen, um die Protektion Maria Antonias bittet.

	Übertrag	13780 Thlr.	Besoldung
3 Kontrab.		500 „	„
		350 „	„
		300 „	„
3 Bratschen		400 „	„
		300 „	„
		300 „	„
		250 „	„
Kapelldiener		150 „	„
4 Notisten		300 „	„
		300 „	„
		200 „	„
		200 „	„
		17330 Thlr.	Besoldung

„Überdem werden bey nach und nach erfolgendem Abgang derer jezigen Sänger unterhalten[1]:

3 Soprani, 3 Contr'alti, 3 Tenori, 3 Bassi."

Die finanzielle Lage veranlaßt den Administrator, es nicht, wie zuerst beabsichtigt, bei einer allmählichen Annäherung an Schema B bewenden zu lassen; das erhellt aus dem Rescr. an das Gen.-Accis-Colleg. vom 28. Febr. 1764 (I, 12):

Die „Wiederherstellung derer zerrütteten Churfürstl. Finanzen" zwingen dazu, zu allererst bei Theater und Musik zu sparen. Daher sollen die unter A) am 8. Jan. festgelegten Besoldungen und Pensionen nur bis mit Ablauf des jetzigen Monats, d. h. auf Jan. und Febr. gelten, dagegen vom 1. März an die „im neuen Reglement gegründete verminderte Quanta" (mit alleiniger Ausnahme des Gehaltes für die Pensionaire Negri). Durch diese Einrichtung fällt der Jahresaufwand bei Theater und Musik von 51982 Thlr., 15 Gr. vom 1. März an auf 32232 Thlr. jährlich.

Der Administrator verfügte also plötzlich eine ganz ungewöhnliche Beschneidung der Gehälter (die zweite Gehaltsreihe bei Richter!), die die im Schema B) vorgesehenen Wirkungen noch weit übertraf. Er mußte dabei freilich eine allmähliche Annäherung wenigstens an das im „pro futuro" festgesetzte in Aussicht stellen, wie es sich durch gelegentliche Rückfälle erledigter Pensionen ergeben würde („da ... verschiedene Personen dergestalt zurückgesetzet worden, daß ihnen die Subsistenz in solchem Maße in der Länge unmöglich fallen dürfte"). Unbedingt aber sollte Schema B) als Maximum in bezug auf Anzahl der Mitglieder wie auf Höhe der Gehälter Geltung behalten.

Die Unmöglichkeit des Auskommens in den teuren Zeiten nach Beendigung des siebenjährigen Krieges veranlaßt Klagerufe der unglücklichen Musiker, die oft auch noch monatelang auf ihren geringen Gehalt warten mußten[2]. Der Hof sieht sich schon in den nächsten Jahren gezwungen, wieder eine Anzahl von Gehaltszulagen zu gewähren. Diejenigen Gehaltszulagen, die in diesem Sinne bis zum Jahre 1767 bewilligt wurden, sind in dem genannten Verzeichnis mit enthalten und daher bei Richter abgedruckt.

[1] Vgl. den Vortrag vom 13. Juni 1772 (910, III 299), wo es heißt, daß die Sänger „im neuen Reglement mit keinem fixen Quant angesezet worden".

[2] Vgl. Neues Archiv f. sächs. Gesch. u. Altertumsk. XXXIX, 323.

Ein Jahrzehnt später, zur Zeit des eigentlichsten Tiefstandes der Kirchenmusik, 1779 (wo infolge Verabschiedung der Bustellitruppe obendrein die Hilfe der Opernsänger wegfiel) stehen von denjenigen Kirchensängern, die noch aus der Hassezeit übernommen worden waren und weiter besoldet wurden (vgl. Haas und Richter) nach Ausweis eines ausführlichen Vortrags vom 26. Febr., der erst am 6. Juli 1779 dem Kurfürsten vorgelegt wird (vollständiger Abdruck bei Haas, Schürer, S. 272) nur noch zur Verfügung[1]:

Soprano: Spindler, Nic. (400 Thlr.) „meistens krank".
Contr'alto: Perini, Giuf. (240 Thlr.)
Tenore: Cornelius, Ludov. (seit 1776: 560 Thlr. [vgl. V, 31]); „Stimme verloren".
Seydelmann, Fr. Jgn. (200 Thlr.); „Stimme verloren".
Baß: Brandler, Jos. (seit 1776: 250 Thlr. [vgl. V, 31]).
Führich, Gabr. Jos. (seit 1776: 170 Thlr. [eb.]).

Der Directeur, der sich schon früher durch Vermittlung der beurlaubten Kapellmeister wiederholt in Italien nach frischen Kräften umgetan hatte[2], macht nun energische Reformvorschläge, damit die Kirche „nicht allein zu allen vorlaufenden Kirchendiensten gehörig besezet" sei, sondern auch „wechselweise der eine oder der andere in der Oper gebraucht werden" könne. Für die Neubesetzung der Ripienstimmen (das „Notwendigste"[3]) macht er einen Hauptvorschlag von je sechsfacher Besetzung (!) und einen Mindestvorschlag von je vierfacher Besetzung (wozu in den Oberstimmen sämtliche Kapellknaben verstärkend hinzutreten würden). Er geht also über das im Reglement „pro futuro" Verlangte in jedem Fall hinaus. Schnellste Hilfe verspricht er sich durch Heranziehung der sattelfesten Dresdner, Leipziger und Meißner Schüler (für Baß und Tenor). Von den bisher zur Verfügung stehenden Sängern kämen ernstlich nur noch in Betracht: Perini und Spindler („dessen Stimmen ohnehin die Höhe verlieret") für den Contr'alto; Brandler und Führich für den Baß; überdies aber im Tenor: Carmanini.

Dieser war Ostern 1776 in Bustellis Dienst eingetreten, vom 1. Aug. 1778 aber „con tutte le medesime condizioni" vom Hofe übernommen worden (s. u.). Durch Vortr. 6. Okt. 1779 (910, VI, 161 ff.) bittet C. vergebens darum, trotz seines Kontraktes vom Operndienst befreit zu werden, da er seine Schüchternheit auf der Bühne nicht überwinden könne. Er verläßt Ostern 1783 den sächsischen Dienst (910, VII, 212).

Sowie der „junge und viel Gutes versprechende" Sänger Simon.

Dieser, ein Schüler Naumanns, bittet durch Vortr. 11. Aug. 1778 (dazu Ref. 22. Aug. [VI, 65]) um eine Anstellung als Kirchensänger und erhält einen (schon vor dem Erbfolgekriege ihm zugesicherten) Urlaub zu einer italienischen Reise zur Begleitung Schusters. S., der offenbar bereits früher ohne Bezahlung in der Kirche mitgesungen hatte, wird auch im Kanzleibericht vom 8. Juli 1779 (VI, 153) neben Carmanini als Tenor genannt. S. auch unten S. 228.

---

[1] S. auch unt. S. 213: Mariottini.

[2] Bereits 1766 hatte sich auch der Bassist Butz in Neapel, der schon bis 1760 in Dresden angestellt war, neu angeboten. Da man ihm aber in Dresden nur 300 Thlr. einstweiliger Besoldung in Aussicht stellte, nahm er kgl. portugiesische Dienste an und bekam nun jährlich 360 Zechinen (Vtr. 18. Sept. 1767 [I 324]).

[3] Wiederholt wird in den Akten zwischen Ripienisten und Versetsängern unterschieden (vgl. dazu Fürstenau, S. 167).

Durch die Neueinrichtung der Oper 1780 und die damit verbundenen Neuengagements von Sängern sowie durch die Verpflichtungen der Bertoldi-Verträge (s. u.) fanden dann auch die Fragen der Kirchenmusik eine einigermaßen befriedigende Lösung. Dennoch bestehen auch um 1800 zuweilen Schwierigkeiten, wenn nicht für die Musik an hohen Festtagen, so doch für den laufenden Kirchendienst, „welcher gegen vorige Zeiten sich beträchtlich vermehret" hatte[1].

Nach dem Kanzleiber. 10. März 1790 (909, IX, 132) bittet Paris, der während der Abwesenheit des jüngeren Babbi bei den Versetten allein war, um die Beibehaltung des Sängers Montani, um nicht bei den Ripienis ohne jede Unterstützung im Baß zu sein. — Der Kanzleiber. 10. Juni 1803 (2427, XVI) stellt fest, daß anstelle der drei im Reglement pro futuro (das noch immer als richtunggebend galt!) verlangten Bassisten nur zwei angestellt seien: Gregorio Babbi mit Beibehaltung seiner Anciennité unter den Violinisten (400 Thlr.) und Löbel (300 Thlr.).

Daß altbewährten Opernsängern die reguläre Anstellung als Kirchensänger als eine Art Belohnung nach langem Dienst winkte, dafür zeugt ein Gesuch des eben erwähnten Sängers G. Paris, seit Beginn der Ära Bertoldi eine der Hauptstützen der Oper.

Vortr. 28. Jan. 1801 (2427, XI): P., seit 22 Jahren angestellt, bittet um Aufnahme unter die „würklichen Kirchensänger" mit lebenslänglichem Gehalt. Der Directeur unterstützt das Gesuch, rät aber, die bisherige Besoldung (1000 Thlr.) zu verringern und P. die Bedingung aufzuerlegen „sich zu einem fortdauernden Dienst in der Oper anheischig zu machen". Die Res. 7. Febr. antwortet hinausschiebend.

Der Stand der wirklichen Kirchensänger für das Jahr 1794 ergibt sich aus dem ausführlichen Besoldungs-Etat vom 21. Jan., der unten wiedergegeben wird (S. 213).

Gleichzeitig mit den Bemühungen um Verbesserung des Kirchengesanges, aber mit etwas rascherem Erfolge, geht der Directeur gegen 1780 auf eine Sanierung der Orchesterzustände aus. In den Neuanstellungen und den Gehaltszulagen, von denen die Akten um diese Zeit wiederholt sprechen, zeigen sich die ersten Wirkungen eines ausführlichen Vortrags vom 16. Okt. 1776 (V, 91), in dem der Directeur präzisierte Vorschläge, zunächst für die Geigen, macht: ihre Zahl betrug damals nur vierzehn, zum Dienst aber standen zeitweilig kaum acht zur Verfügung. Die Liste (B) der dienstleistenden Geiger war danach die folgende:

Primi violini	Secondi violini	
Hunt sen.: dir. die 1. Viol.[2]	Uhlig dirig. die 2. Viol.	
Zich	Bandelo	
Eyselt	Dunkel	
Dietze	Taschenberger	
Piccinetti	Neruda jun.	Supernum.
Fiedler	Kunze	Supernum.
Lehneis jun.		
Neruda		

[1] Schuster und Seydelmann in ihrem gemeinsamen Gesuch vom 14. Juni 1793 (911, XII 101).

[2] Der damals 71 Jahre alte Konzertmeister Lehneis — von ihm heißt es schon 1772 (III 75), er sei außerstande, noch in der opera buffa mitzuspielen — wird durch Res. 28. Dez. 1776 (V 114) mit vollem Gehalt (600 Thlr.) pensioniert.

Der Directeur bemerkt dazu: im alten Reglement seien die vier letzten der 16 „würklich dienstleistenden" Geigen mit nur 120 Thlr. jährlich angesetzt; dies seien aber jetzt die „geschicktesten". Der Directeur macht daher das Projekt eines neuen Reglements für die Violine (V, 92),

„wie ich denn auch submisseſt bitte, bey Erledigung einer Stelle in dem Orchestre nicht gebunden zu sein, bey Besetzung derselben bloß nach der Anciennität zu gehen, als wodurch von selbst alle Emulation vom Orchestre aufhören würde, sondern vielmehr die Freiheit zu haben, den geschicktesten, wenn er auch nicht der älteste wäre, in gehorsamsten Vorschlag zu bringen, massen hierdurch ein jeder zu mehrerer Application angereizet und Ew. Churfürstl. Durchl. besser bedient seyn werden."

Die Absicht des Directeurs bei der Frage der Neuregelung geht auf Nivellierung der Gehälter im Interesse der jüngeren Mitglieder. Sein „Project eines neuen Reglements, nach welchem künftig hin die Besoldung derer 16 Violinisten im Orchestre festgesetzt werden könnte" (B) sieht so aus:

Bei der 1. Violine		Bei der 2. Violine	
1. Violine oder Konzertmeister	1000 Thlr.	1. Violine	400 Thlr.
2. Violine	600 „	2.—8. Violine . . . je	300 „
3—8. Violine . . . je	400 „		

Die neue Namensliste, die der Directeur bald darauf vorlegt (6. Dez. 1776) wird vom Kurfürsten angenommen, der zugleich eine Anzahl Gehaltserhöhungen verfügt (Res. 28. Dez. [V, 118 und 124]). Sie stimmt mit der genauen Aufstellung vom Dezember 1778, die auch die Gehälter mit notiert, überein, bis auf die Stelle des bisherigen 3. Violinisten Piccinetti, der am 6. Nov. 1778 gestorben war (VI, 85). Die Gehaltshöhe jener Aufstellung erreicht zwar bei weitem nicht diejenige des „Projects eines neuen Reglements", entspricht aber, von 7) an, wenigstens dem Reglement „pro futuro" von 1764. Durch Res. 20. Dez. 1778 gestaltet sich also der Etat folgendermaßen (Aufstellung VI, 89)[1]:

1) Hunt, Franz Nic. . . . . 500 Thlr.
(statt 1000 Thlr. des Reglements pro futuro) 1773. (22. März; IV, 23) gelegentlich eines Gesuches um Zulage: „. . . an die 28 Jahre Dienste . . . auch seit 10 Jahren sowohl bey Solemnitäten als allen anderen Musiken die erste Violine zu dirigiren . . ." Gelegentlich der Frage der Ausbildung eines Geigers wird H. als „zu derselben Instruction der geschicklichste" bezeichnet (IV, 125).

2) Zich, Franz . . . . . 400 „
(statt 600 Thlr.), † 1. Sept. 1779 (VI, 199).

3) Fiedler, Franz . . . . . 300 „
(statt 400 Thlr.).

4) Eiselt, Joh. . . . . 300 „
(statt 400 Thlr.).

5) Dietze, Jos. . . . . 300 „
(statt 400 Thlr.).

[1] Im folgenden werden auf Grund der Akten (Loc. 910) eine Anzahl charakterisierende und biographische Bemerkungen, größtenteils aus der Zwischenzeit stammend, eingefügt. Namen und Gehaltsangaben von 1767, wie sie sich aus der Tabelle bei Richter ergeben, sind zum Vergleich mit heranzuziehen. Die in den Akten schwankende Orthographie ist dem Hof- und Staats-Cal. entsprechend korrigiert; die Vornamen sind nach derselben Quelle ergänzt.

6) Uhlig jun., Simon . . . . . 300 Thlr.
(statt 400 Thlr.). 1772 (Btr. 13. Juni; III, 299): „... besondere Geschicklichkeit des Violinisten S. Uhlig, als welcher dahero auch von mir zur zweyten Violine angestellt worden;" seit 15 Jahren Dienste; der älteste von den 4 im Interimsgehalt stehenden Violinisten. 1773 (IV, 20) „... ohnstreitig einer der besten Violinisten des Orchestre"; erhält Anleitung zur Uebernahme der „Instrumentalinspection". Später, durch Res. 3. Febr. 1780 (VI, 207) wird U. auf den reglementmäßigen Gehalt gebracht.

7) Lehneis jun., Ant. . . . . 300 „
Diese Besoldung (reglementgemäß) seit Res. 28. Dez. 1776 (s. o.). 1. Sept. 1764 bis Ende Sept. 1767 auf Befehl Maria Antonias nach Italien beurlaubt (I, 38 und 233). Auch 1772 und 1773 auf Urlaub (IV, 75 und 141/42).

8) Neruda sen., Ludov. . . . . 300 „
(seit Res. 28. Dez. 1776). 1765/66 vom Kammerherrn Graf von der Schulenburg auf eine italienische Reise mitgenommen; damit er „die maîtres in Italien bezahlen kann", wird ihm der Gehalt im voraus ausgezahlt (I, 91).

9) Bandelo, Domen. . . . . 300 „
(seit Res. 28. Dez. 1776; s. 7).

10) Dunckel, Joh. Christian . . . . . 300 „
(seit Res. 28. Dez. 1776). 1771 (Btr. 18. Okt.; III, 195); seit 6 Jahren als Supernumerar. tätig. Interimsgehalt von 50 Thlr., frühestens seit Nov. 1771. (Vgl. dazu IV, 20 und III, 199).

11) Taschenberger, Carl Gottlob . . . . . 300 „
Diese Besoldung (reglementgemäß) seit Res. 20. Dez. 1778 (VI, 85), nach dem Tode Piccinettis. 1771: 50 Thlr. Interimsgehalt (s. 10).

12) Neruda jun., Ant. Friedr. . . . . 230 „
(statt 300 Thlr.). 1772, Btr. 13. Juni (III, 299): N. seit dreiviertel Jahr ohne Gehalt als Supernumerar. angestellt. 1773, Res. 3. April (IV, 18): Interimsgehalt von 60 Thlr. Später, durch Res. 3. Febr. 1780, wird N. auf den reglementmäßigen Gehalt gebracht.

13) Kunze, Christian . . . . . 120 „
Diese Besoldung (reglementgemäß) seit Res. 28. Dez. 1776; zugleich Ernennung zum 14. Geiger. K., der Sohn des Leibschneiders der Kurfürstin, war 1772, Res. 25. Nov., als 4. Supernum.-Violinist angestellt worden (IV, 75). Später, durch Res. 3. Febr. 1780: 230 Thlr.

14) Schmidt, Friedr. Aug. . . . . 120 „
Diese Besoldung seit Res. 28. Dez. 1776 („Interimsgehalt"). Sch., Schüler des alten Hunt, erhält im Mai 1779 zweijährigen Urlaub nach Florenz zum Unterricht bei Nardini, mit Zuschuß des Kurfürsten. Rückkehr: 1. Nov. 1781 (VI, 48 und VII, 80).

15) Kneischel, Jos. . . . . 120 „
(alles wie bei 14, aber Reisezuschuß: durch Maria Antonia).

16) Salomon, Heinr. Traugott . . . . . 120 „
Diese Besoldung seit Res. 20. Dez. 1778 (VI, 85); S. zugleich als 16. Geiger angestellt. 1776, 28. Dez.: umsonst angenommen mit vorläufiger Beibehaltung seiner Stellung bei der Jagdbande und Aussicht auf

regelrechte Anstellung bei eintretender Vakanz in den Bratschen; war schon vorher erfolgreich in Kirche und Theater tätig.

Supernumer.: Dietsch

1776, 28. Dez. umsonst angenommen (wie bei Nr. 16, aber ohne Beziehung auf die Bratsche). Später, durch Res. 3. Febr. 1780, wird D. auf 120 Thlr. gesetzt.

Der Stand der Kapelle bei den übrigen Instrumentalgruppen war zur gleichen Zeit (Dez. 1778) folgender:

Bratsche[1]:

1) Adam, Joh. . . . . 350 Thlr.

Diese Besoldung seit Res. 14. Juni 1777 (V, 180). Vorher: 300 Thlr. (vgl. auch I, 21), † 13. Nov. 1779 (VI, 176).

2) Röhr, Joh. Gottfr. . . . . 300 „

Später, durch Res. 27. Nov. 1779 (VI, 175) als nunmehriger erster Bratschist auf 350 Thlr. gesetzt.

3) Simon, Joh. Gottfr. . . . . 250 „

Diese Besoldung seit Res. 14. Juni 1777. Vorher: 200 Thlr. Früher Oboist der Leibgrenadiere. 1766, 13. März für den verstorbenen Bratschisten Huber angestellt (I, 151); später, durch Res. 27. Nov. 1779, als nunmehriger 2. Bratschist auf 300 Thlr. gesetzt.

4) Horn, Joh. Gottlob . . . . . 200 „

als „einstweilige" Besoldung seit 1777, Res. 14. Juni. H., Sohn des Contrabässisten Horn, war 1773, 30. Okt. als Supernumerar angestellt worden (IV, 122). Vgl. auch Vtr. 19. Okt. 1773 (IV, 125): H. habe überdies „auf dem clavecin besondere Stärke", er sei daher „bei Erkrankung eines der beiden Organisten wohl zu gebrauchen".

Violoncello[2]:

1) Piccinetti, Ant. Felice . . . . . 400 „

Diese Besoldung seit dem Tode des vorherigen 1. Cellisten Joh. Fr. Hoffmann († 17. Dez. 1778); bestätigt durch Res. 2. Jan. 1779 (VI, 107). Vorher, seit 1771, Res. 20. April (III, 51) als 3. Cellist reglementgemäß: 300 Thlr. 1767 wegen Gemütskrankheit in Leipzig in Behandlung (I, 315).

2) Megelin, Heinr. . . . . 300 „

Diese Besoldung seit Res. 7. Febr. 1776 (V, 15/31). 1767, 21. Sept. (I, 319) mit 150 Thlr. Interimsgehalt ab 1. Sept. angestellt für den erkrankten Piccinetti. Dazu Vtr. 8. Sept. 1767: „... schon vor 10 Jahren von dem Ober-Capellmeister Hasse besonders rekommandiret und in Pohlen ... verschiedene Opern an seiner Seite akkompagniret, auch übrigens in Componirung der Music zu denen Ballets sehr geschickt ..." Vgl. auch Res. 25. Nov. 1769. Nach Piccinettis Beförderung: 2. Cellist.

---

[1] Vortr. 1. Dez. 1796 (911, XIII 133): die Bässe, Celli und Bratschen (aber nicht die Geigen!) werden „den Musikern von den Churf. Vorräthen zum Gebrauch gereichet". Vortr. 30. Juli 1797 (eb. 201), gelegentlich der Bitte Schuberts, ihm eine kleine Amatibratsche abzukaufen: die dienstleistenden Bratschisten der Kapelle bedienen sich „eines großen und eines kleinen Instrumentes, ersteres zum Kirchendienst und letzteres zu dem übrigen Orchestergebrauch". Die größeren seien „bey Opern und Concerts, ohne der Harmonie, der Leichtigkeit und sich selbst zu schaden, nicht anwendbar". — Über Ergänzungen und Gehaltserhöhungen bei den Bratschen im allgemeinen vgl. auch 1776 (V 180).

[2] Vgl. auch Vortr. 19. Febr. 1781 (910, VII 7): „... Accompagnement bey der Orgel, als welches dem ersten Violoncellisten zukommt".

3) Höckner, Carl Wilh. . . . . 200 Thlr.
(„einstweiliger Gehalt"). Diese Besoldung seit Res. 7. Febr. 1776 (V, 15/31), gleichzeitig als 4. Cellist engagiert entsprechend dem Vorschlag von 1775 (IV, 224); Schüler Hoffmanns.

Kontrabaß[1]:

1) Horn, Joh. Casp. . . . . 400 „
Diese Besoldung seit Res. 7. Febr. 1776 (V, 32). Vorher: 300 Thlr. Vgl. auch IV, 35 und 124 („. . seit langen Jahren treu und fleißig gedient").
2. Balch, George Christoph . . . . . 200 „
(Vgl. auch IV, 35).
3) Dietrich, Ant. . . . . 300 „
Diese Besoldung seit Res. 7. Febr. 1776. Vorher: 200 Thlr. 1772 gelegentlich eines vergeblichen Gesuches um Zulage (25. März [III, 295]) heißt es: D. 1763 in Warschau in die kurfürstl. Kapelle angenommen mit 400 Thlr.; er sollte bei Ankunft in Dresden eine Interims-Besoldung von 20 Thlr. monatl. erhalten; statt dessen wird er im Mai 1764 mit 300, bald darauf mit 200 Thlr. angesetzt. Überdies sei seit 8 Monaten keine Besoldung ausgezahlt worden!
4) Petermann, Joh. Wilh. . . . . 130 „
(Interimsgehalt.) Diese Besoldung seit Res. 3. April 1777 (V, 158). Angestellt durch Res. 21. Okt. 1775 (IV, 315/321) mit 100 Thlr. anstelle des verstorbenen Stadtpfeifergesellen Häntsch. P., vorher bei den Hofpfeifern, erbat selbst seine Anstellung (obwohl bei den Hofpfeifern etwas besser bezahlt).

Flöte:

1) Derablé, Ant. François . . . . . 400 „
Diese Besoldung seit Res. 21. Okt. 1775 (nun reglementmäßig). Vorher, seit 1771 (9. März [III, 33]): 340 Thlr. Vgl. IV, 318: „. . gute Application . . . bey der opera buffa verrichtete Dienste . ." 1778 Gesuch, abgelehnt durch Res. 14. Febr. (VI, 4): da D. nach Götzels Pensionierung 1. Flötist, fehlen ihm im Vergleich zum Reglement 200 Thlr. D. 35 Jahre im hiesigen Lande im Dienst, früher im Dienst des Premier-Ministers Grafen Brühl, dessen Privatkapelle in Warschau im kgl. Dienst gebraucht wurde.
2) Schmidt, Joh. Adam . . . . . 250 „
Diese Besoldung seit Res. 5. April 1777 (V, 164). Vorher: 200 Thlr. Sch. hatte bereits während des ganzen Krieges in der Kapelle mitgeblasen (vgl. auch Btr. 7. Jan. 1764).
3) Adam, Joh. Andr. . . . . 300 „
Seit 1. Nov. 1777 nach dem Abgang Götzels als 3. Flötist engagiert. Seit 18 Jahren als Steuerkopist in der hiesigen Steuerexpedition, „. . nicht nur viel Fertigkeit . . ., sondern durch musicalische Componirung sich sehr geschickt erwiesen"; hat 2 Jahre Götzel im Orchester umsonst vertreten (V, 212).

[1] Das Reglement „pro futuro" sah nur drei Bassisten vor; da aber die dort vorgeschriebene Gehaltshöhe nicht erreicht wurde, so blieb die Besoldung für einen vierten Bassisten ausgepart. Vgl. noch Vortr. 24. Sept. 1774 (V 9): „. . . da nun der Contra-baß bey einem Orchestre ein wichtiges und gleichwohl sehr beschwerliches Instrument ist, auf welches sich wenig Leute appliciren und bey welchem man selten ein Subjectum findet, welches auf demselben excelliret".

Oboe:

[Besozzi, Ant. . . . . 700 Thlr.

Unter Beifügung eines rührenden Briefes trägt der Directeur am 13. Febr. 1770 (II, 196/98) die Bitte des im Etat an erster Stelle genannten Oboisten A. Besozzi um Restituierung seines früheren Gehaltes vor. Besozzi war zwar für 1200 Thlr. von Friedrich August II. lebenslänglich engagiert worden; war aber dann bei der „Reformation" durch Prinz Xaver (1764) auf die Hälfte gesetzt worden und muß nun nach „zweiunddreißigjährigen Diensten" über „Nahrungssorgen" klagen. Seine Bitte wird (3. März 1770) trotz eines früheren Versprechens der Maria Antonia abgewiesen, mit dem offenen Hinweis auf die „dermahligen Cassen-Umstände". 1771 um 100 Thlr. gesteigert, d. h. auf 700 Thlr., wird er 1776 mit Beibehaltung dieses Gnadengehaltes nach Italien entlassen (III, 51; V, 48).]

1) Besozzi, Carlo . . . . . 1200 „

(dies die höchste Besoldung). Carlo B., der Sohn Antonio Besozzis — über ihn vgl. u. a. Mozarts Briefe (Schiedermair) IV, 29 — war nach dem eben genannten Vortrag ursprünglich mit 1000 Thlr. salariert gewesen, dann bei der allgemeinen Gehaltsreduzierung auf 500 Thlr. herabgesetzt worden, wobei ihm aber zugleich Urlaub unter Beibehaltung seines Gehaltes zugesichert worden war. So befand er sich 1767 auf Urlaub am Wiener Hof. Auf die Bitte dieses Hofes wird die Urlaubszeit bis Ende Sept. verlängert (bis nach Beendigung der „dasigen Vermählungs-Festivitäten" [I, 304]). Sein Entlassungsgesuch 1776 macht B. erst rückgängig, als er 200 Thlr. (zu nunmehr wieder 1000 Thlr.) erhält und dazu die Erlaubnis, jährlich von Ostern bis Oktober sich mit vollem Gehalt außerhalb des Landes aufzuhalten (Res. 17. April [V, 48]). Dafür verpflichtet er sich einen „Scholaren abzurichten" (V, 44 u. 148).

2) Zincke, Joh. Franz . . . . . 300 „

1767 (18./30. Sept.): „. . . 26 Jahre mit unermüdlichem Fleiß gedienet". 1773, 19./30. Okt. (IV, 122) öfters von dem Bruder des Oboisten Fischer vertreten. 1776 (Vtr. 6. März [V, 45]): „. . alt, fast unbrauchbar".

3) Richter sen., Friedr. Aug. . . . . 200 „

Diese Besoldung seit Res. 30. Okt. 1773; gleichzeitig angestellt. R., vom Kadettenkorps kommend, erhält „zu seiner Vervollkommnung" noch Unterricht durch Besozzi jun. (IV, 122).

4) Richter jun., Heinr. Traug. . . . . 150 „

(„Interimsgehalt"), seit Res. 1. März 1777 (V, 148). Nach dem zugehörigen Vtr. 15. Febr. 1777 hat R. seit fast 6 Monaten bei Besozzi Unterricht: „. . ein junger Mensch von vorzüglichen Talenten und Genie", der wahrscheinlich den älteren Bruder [s. unter 3] bald übertreffen wird. Vgl. auch 383, IX, 147.

Fagott:

1) Mattstädt, Christ. Friedr. . . . . 400 „

Diese Besoldung (reglementgemäß) seit Res. 30. Okt. 1773 (IV, 90). Vorher: 330 Thlr. Nach dem zugehörigen Vortrag: bereits über 30 Jahre im Dienst. M. stirbt 1778 (VI, 211).

2) Ritter, Carl Christian . . . . . 300 „

(Vgl. auch IV, 317.)

3) Zeißig, Joh. Gabriel . . . . . 300 Thlr.

Diese Besoldung seit Ref. 21. Okt. 1775 (IV, 321); rückt gleichzeitig in die durch Franz Christliebs Tod (IV, 317) erledigte dritte Stelle ein.

4) Braune, Adam Heinr. . . . . 250 „

Diese Besoldung (reglementgemäß) seit Ref. 21. Okt. 1775; B. zugleich 4. Fagottist. Vgl. IV, 90: B. durch Ref. 30. Okt. 1773 angestellt mit Interimsgehalt von 110 Thlr. Vordem 3 Jahre lang Supernum.; „... hat seit einiger Zeit sein Hauptstudium auf die zur Erlangung mehrerer Delicatesse und größerer Fertigkeit im Solo von dem jungen Besozzi zu erhaltende Unterweisung gerichtet" (Btr. 4. Sept. 1773).

Waldhorn:

1) Haudeck, Carl . . . . . 380 „

2) Hampel jun., Joseph . . . . . 250 „

Diese Besoldung seit dem Tode des Vaters (30. März 1771) durch Ref. 20. April 1771 (III, 51; dazu 57, 61); rückt gleichzeitig in die Stelle des Vaters ein. H. war 1768 (Ref. 23. April [I, 345]) als Supernum. angenommen worden, mit Interimsgehalt von 150 Thlr. ab 1. April. Dabei heißt es: er bläst schon ein Jahr lang für den kranken Vater das 2. Waldhorn, war bis vor einigen Jahren in Diensten des Fürsten Thurn und Taxis.

3) Hummel, Georg Peter . . . . . 300 „

(Interimsgehalt!). Diese Besoldung seit Ref. 16. Nov. 1776 (V, 97); wegen „dermahliger Seltenheit solcher Subjecte" regulär angestellt, nachdem er zum zweiten Male einen Antrag aus Schweden mit 400 Thlr. erhalten hatte. Vgl. Btr. 16. Okt. (V, 89): H. muß bei der Garde die Trompete blasen, dies sei schlecht für die embouchûre; er „übertrifft den Waldhornisten Hampel jun. bei weitem". H. war 1775, Ref. 11. Febr. (IV, 212), nach dem ersten schwedischen Antrag, mit 120 Thlr. Interimsgehalt angestellt worden unter vorläufiger Beibehaltung seiner Stelle bei der Leibgrenadiergarde.

Orgel[1]:

1) Auguſt, Peter . . . . . 500 „

2) Binder, Christlieb Siegemund . . . . . 500 „

Diese Besoldung erst seit Ref. 7. Febr. 1776 (V, 31). Vorher: 400 Thlr. (Vgl. auch II, 18). Btr. 10. Sept. 1774 (V, 5): B. hat denselben Dienst wie Auguſt; er ist der einzige Pantalonspieler, wird trotzdem hinter Auguſt zurückgesetzt im Gehalt.

Orgelbauer:

Treubluth, Joh. Christian . . . . . 240 „

Durch Ref. 10. Febr. 1776 Nachfolger Hildebrandts († 7. Nov. 1775); früher oft Vertreter Hildebrandts; durch die beiden Organisten empfohlen (V, 35).

Klavierstimmer:

Gräbner, Joh. Gottfr. . . . . 120 „

Durch Ref. 29. Nov. 1777 (V, 212) Nachfolger seines Vaters Joh.

[1] Vgl. 1775, Btr. 8. Juli/Ref. 22. Juli (IV 284): Der dem Kurfürsten rühmlich bekannte Organist Nicolai in Görlitz erhält auf eigene Bitte das Prädikat „Hoforganist" mit entsprechendem Dekret. Er wird vom Directeur empfohlen, der ihn für später im Auge behalten will (s. u.).

Heinr. Gräbner, entsprechend dem 1771 ausgestellten „Anwartschafts Decret".

Laute:

Weiß, Joh. Ad. Faustinus . . . . . 200 Thlr.
1772 und 1773 auf Urlaubsreisen in Italien, Holland, London; umso leichter entbehrlich, „je seltener sich die Gelegenheit zur Spielung seines Instrumentes ereignet" (III, 226/237; IV, 47).

Hoflautenmacher:

Jauch sen., Andreas (Hoflautenmacher-Adjunkt: Jauch jun., Ignat.)

Bei den erwähnten Anstrengungen des Directeurs um 1776 hat man es nur mit Vorpostengefechten zu tun. Erst nach der Pause des bayrischen Erbfolgekrieges, seit 1780, zeigt sich, zugleich mit den Neubestrebungen auf Operngebiet (s. u.), der entschlossene Wille, die Kapelle wieder auf die einstige Höhe zu bringen. Der erste und wichtigste Schritt ist getan, als 1781 der Geiger Christoforo Babbi aus Bologna für die Konzertmeisterstelle gewonnen wird, die nach der Pensionierung des alten Lehneis (1776) offiziell nicht wieder besetzt worden war In ihm, dem übrigens in Organisationsfragen die gleichen Rechte wie den Kapellmeistern eingeräumt werden — immer wieder heißt es in den Akten bei wichtigen Forderungen „auf wiederholtes Vorstellen des Concertmeisters" — erhält das Orchester wieder einen Führer vom Pisendelschen Schlage.

Mit mehr Glück als früher weist jetzt der Directeur auf die notwendigen Besetzungsstärken hin, deren Mindestziffern übrigens in einzelnen Fällen mittlerweile erhöht worden sind.

1772 (910 IV, 75): „Da nun das Orchestre bey obgedachten Opern mit weniger als 8 Violinisten nicht besezet werden kann . ." Dez. 1774 (908, VI, 120): . . Das kleine kurfürstliche Theater hat „unter andern den großen Fehler, daß es eine sehr schlechte Resonnanz von sich giebet, und den Schall der Music anstatt aufwärts in das Parterre und Logen sich auszubreiten, sich auswärts in das Theater ziehet, folglich das Orchestre, ohngeachtet es gegenwärtig mit 12 Violinen besezt ist, wenig Würkung tut und schwach klinget". 1788 (383, IX, 142): „. . Bey Aufführung in der Oper im kleinen Theater sind unumgänglich 10 Violinen benöthigt." 1776 (910, V, 91): „. . Da die Kirche notwendig mit 16 Violinen besezt sein muß." 1788 (383, IX, 142 und 176): . . Die Kirchenmusik „unumgänglich mit 4 Bracciſten besezet seyn solle". Vtr. 13. Nov. 1779 (910, VI, 175): es seien nur noch 2 Violoncellisten zum Dienst übrig; man müsse unbedingt die durch das Reglement und „das Verhältnis der übrigen Instrumente" geforderte Zahl wieder herstellen, zumal „wegen Verstärkung derer Bässe, von denen Compositeurs zu verschiedenen Mahlen die dringendsten Vorstellungen gemacht worden". 1790 (911, X, 242): „. . Der Kirchendienst erfordert nothwendig Vier Contrabassisten". 1773 (910, IV, 36): . . das Orchester „mit weniger als vier Oboisten nicht besezet seyn kann". 1789 (911, X, 27): . . da „zu dem Kirchendienst eigentlich Vier Oboe erfordert werden."

Bleibt das finanzielle Moment noch immer schwierig, so gelingt es allmählich doch, neben Babbi noch andere Kräfte ersten Ranges nach Dresden zu ziehen (so den Flötisten Prinz, den Cellisten Tricklir) und die Gehaltslage im allgemeinen zu bessern[1]. Der „Besoldungs-Etat von sämtlichen bey der Churfürstl. Capelle in Diensten stehenden Personen" zeigt am 21. Jan. 1794 folgendes Bild (909, X, 41 ff.)[2]:

[1] Kurz nach 1800 sind Gehaltsstatus wie Zusammensetzung der Kapelle annähernd so, wie dann

Hofmarschall Graf Bose* . . . . . 1400 Thlr
wegen der Direction und Ober-Aufsicht über die Musicalische Capelle und das Theater.
Hebenstreit, Secretarius . . . . . 100 „
Migliavacha, Hof-Poet u. Legat.-Rath . . . . . 700 „
Naumann, Kapellmeister . . . . . 2000 „
Schuster, „ . . . . . 1000 „
Seydelmann, „ . . . . . 1000 „
Rastrelli*, Vincenzo, Kirchen-Compositeur. . . . . 600 „

angestellt durch Ref. 27. Sept. 1793 (vgl. Cahn-Speyer, S. 44). Dazu Vortr. 1. Sept. 1793 (911, XII, 105): der Directeur von Bose unterstützt nicht das Gesuch des Maestrino Gestewitz, die Cornelius'schen Dienstleistungen betreffend. Gestewitz sei zu langsam; schon die jährliche Oper für dieses Jahr fertig zu stellen, schiene ihm „schwer geworden zu sein". Dafür empfiehlt v. Bose wieder aufs allerwärmste: Rastrelli. Durch ihn werde sich „der wahrhaft italienische und ächte Geschmack in der Musik ohne Zweifel durch alle Wege auf Höchstdero ganzen Kapelle verbreiten und von Rastrelli selbst durch seine leidenschaftliche Anhänglichkeit an sein Fach ... noch erhoben werden". Ferner: es bestände die Notwendigkeit „insbesondere einen Mann zu haben, der durch sein ganzes Verhältnis auf das Mehrenteils aus seinen Landsleuten bestehende Sänger-Chor, dem zu oft noch bey einem guten Organ, die sorgfältige Führung zum Vortrag fehlet, mit vieler Mühe, gehöriger Gewandtheit und zugleich nöthiger Authorität sich Einwürkung verschaffen könne". R. würde außerdem in eignen Opern bei seinem Sinn für die Eigenart der Dresdner Sänger zu „Vervollkommnung" der Opern „nicht wenig beytragen". — Ferner würde er (augenblicklich in Italien und als Italiener auch späterhin) besser Engagements abschließen können; teilweise jetzt schon, teilweise bei baldigem Kontraktablauf verschiedener Sänger (neu zu besetzen: Primadonna, Contr'Alt, Tenor, Terza donna); dadurch könnte „bey Ankunft der angenommenen Personen der oft fehlschlagenden Erwartung vorgebeugt werden." —

Durch Ref. 30. April 1802 (2427, XV) wird R. die erbetene Entlassung gewährt. Seine Bitte um Ankauf der für Dresden komponierten Kirchenmusik abgewiesen (Ref. 2. Dez. 1803). — Bei dem zweiten Kontraktsabschluß mit R. am 25. Juni 1807 wird unter Beteiligung Schusters ein Protokoll aufgenommen über die mündlichen Verhandlungen: R. muß, nach anfänglichem Sträuben, darauf verzichten, die Gratifikation von 200 Thlr. für die Operndirektion zu seinen 600 Thlr. Compositeurgehalt für ständig (d. h. ohne Rücksicht auf etwaigen Wegfall des Theaterdienstes) garantiert zu bekommen (s. u.).

beim Eintritt Webers (vgl. d. Kanzleiber. 1. Juni 1804 [2427, XVI], der sich noch immer auf das Reglement „pro futuro" beruft!).

2 Die Mehrzahl der Namen ist aus der für 1778 aufgestellten Liste bekannt. Die neu hinzugekommenen werden durch * im folgenden hervorgehoben. Archivalische Notizen von Interesse werden wiederum hinzugefügt (vgl. auch Fürstenau, S. 168 ff.). Auf den „Besoldungs-Etat" folgt in den Akten das „Verzeichnis derjenigen Personen, deren Pension nach eines jeden Absterben, zur Besoldungs-Vermehrung der Capelle gerechnet werden": es betrifft Musiker, Tänzer, französische Schauspieler, die z. T. damals im Ausland lebten. — Vgl. dazu auch den Besoldungsetat des Orchesters v. 1. März 1792 (911, XI 210).

Kirchensänger:

1) Spindler, Nicol. (Sopr.) . . . . . 400 Thlr.
2) Perini, Giuſ. (Contr'Alto) . . . . . 240 „
3) Angiolini*, Carl (Ten.) . . . . . 600 „
dazu jährl. Gratifik.: 80 „

Dieſe Gratifikation wird ihm durch Reſ. 16. April 1791 bewilligt, „ſo lange er noch in den Opern ſingen muß" (911, XI, 35).

4) Mariottini, Ant. (Contr'Alto) . . . . . 700 „

Auf M. bezieht ſich Angiolini 1791 bei ſeiner Bitte um Zulage (ſ. u. 3): M. ſei 1767 als Kirchenſänger engagiert worden (vgl. dazu 910, I, 372), ſinge garnicht mehr in den Opern, in der Kirche wegen Stimmabnahme nur ſelten, unterrichte nur die Kapellknaben, bekomme aber doch 700 Thlr. M. wird auch im Kanzleibericht zum Vortr. 26. Febr. 1779 (910, VI, 153) unter den Contr'Alti mit 500 Thlr. erwähnt.

5) Mieckſch*, Joh. (Ten.) . . . . . 300 „

Im Vtr. 4. Dez. 1781 (910, VII, 105) wird der frühere Kapellknabe und jetzige Tenor Joh. M. vom Pater Superior Demel zum Ceremonarius empfohlen. Reſ. 29. Dez.: M. ſoll vorläufig Unterricht darin erhalten, aber ohne Verſprechen der Nachfolge des jetzigen Ceremonarii.

6) Babbi*, Gregorio (Bass) . . . . . 400 „

Nach Vortr. 16. Febr. und Reſ. 8. März 1788 (383, IX, 142) wird B., der Sohn des Konzertmeiſters, vorläufig als Supernumerar-Violiniſt angeſtellt; er ſoll aber ſpäter unter die Kirchenſänger aufgenommen werden, da er eine ſehr ſchöne Baßſtimme beſitze „und es bereits ſoweit gebracht, daß er in der Kirche in denen Ripienis ſowohl als auch allenfalls, wenn es die Noth erforderte, in einem Verſet gute Dienſte leiſten könnte".

7) Löbel*, Franz (Bass) . . . . . 300 „

Violine:

1) Babbi*, Chriſtoforo, Concertmeiſter . . . . . 1200 Thlr.

Durch Reſ. 3. März 1781 (910, VII, 5) auf ein Probejahr (Beſoldung: 1000 Thlr.) und neun weitere Jahre (1200 Thlr.) angeſtellt. Vgl. Kanzleibericht 19. Mai 1789 (X, 56). Der der Anſtellung vorausgehende Vortrag vom 19. Febr. 1781 hatte auf die Notwendigkeit, einen Konzertmeiſter zu engagieren, hingewieſen und Babbi aus Bologna als den, den ſeit „Jahr und Tag" eingezogenen Erkundigungen nach empfehlenswerteſten vorgeſchlagen („da ſoviel darauf ankommt, daß ein Concertmeiſter die gehörigen Kräfte zur Direction eines ganzen Orcheſtre beſitze"): er ſei ungefähr 40 Jahre, habe „gute Eigenſchaften und Erfahrung in der Direction". — Durch Reſ. 23. Mai 1789 (911, X, 58) wird ſein Vertrag in einen lebenslänglichen verwandelt. Der vorangehende Vortrag vom 10. Mai 1789 (f. 52) ſagt u. a.: „Babbi hat übrigens den Ruf des beſten Concertmeiſters". Er „kennt nunmehro vollkommen den hieſigen Geſchmack, welches überhaupt und zumal bey der Haſſeſchen Muſic ſehr nöthig und nützlich iſt". Der Kurfürſt ſei ſelbſt am beſten orientiert über den Fortſchritt des Orcheſters „ſowohl an Accurateſſe als an Execution, ſeitdem es Babbi führet"; ferner: „... da er, um das Orcheſtre gehörig zuſammen zu halten, mit doppelter Stärke ſpielen muß".

2) Hunt sen., Franz Nic. . . . . 600 „

3) Fiedler, Franz . . . . . 400 Thlr
4) Dietz sen., Joseph . . . . . 400 „
5) Uhlig, Simon, Violinist und Instrumentalinspect. . . . . 500 „
6) Lehneis, Anton . . . . . 400 „
7) Dunckel, Joh. Christ. . . . . 400 „
8) Taschenberger, Carl Gottlob . . . . . 400 „
9) Neruda, Friedr. Ant. . . . . 300 „
10) Kunze, Christian . . . . . 300 „
11) Kneischel, Joseph . . . . . 300 „
12) Salomon sen., Heinr. Traugott . . . . . 300 „
13) Dietzsch, Carl Gottfried . . . . . 300 „
14) Scholze*, Joh. Gottlob . . . . . 300 „
15) Hunt jun.*, Franz Carl . . . . . 300 „
16) Chabrier*, Joh. Jos. . . . . 200 „

Ref. 8. März 1788 als Supernum. angestellt; auf Kosten der Kurfürstin ausgebildet (383, IX, 142).

17) Dunckel jun.*, Franciscus . . . . . 200 „

Ref. 8. März 1788 Franz D. als Supernumerar angestellt.

18) Schmiedel*, Anton . . . . . 200 „
19) Limberg*, Joh. Gottlob . . . . . 120 „
20) Dietze jun.*, Ludwig . . . . . 120 „

Bratsche:

1) Simon, Joh. Gottfried . . . . . 400 „
2) Horn, Joh. Gottlob . . . . . 300 „
3) Frenzel*, Christian Benj. . . . . 330 „
4) Klinger*, Anton . . . . . 300 „
5) Schubert*, Joseph . . . . . 250 „

Vortr. 1. Dez. 1786 (383, IX, 1) schlägt den ersten Violinisten Schubert (früher im Dienst des Markgrafen von Schwedt) zum Supernumerar-Bratschisten vor.

6) Pohland*, Franz . . . . . 120 „

Seit September 1793. Vortr. 13. März 1804: „. . Annehmlichkeit und Fertigkeit im Solo-Spielen". (S. u.)

Violoncello:

1) Tricklir*, Johann . . . . . 800 „

Vtr. 2. Dez. 1782 (910, VII, 108): v. König empfiehlt die dringend notwendige Besetzung der ersten Cellistenstelle durch den „bekannten Tricklir, welcher dem berühmten Duport in Berlin unmittelbar nachgesetzt zu werden verdienet, . . da Ew. Churf. Durchl. mir ehemals Höchstdero Intention, in der Folge die erste Violoncellistenstelle mit einem vorzüglich geschickten Subjecte zu besetzen, gnädig zu erkennen gegeben". Durch T. werde aber die Kapelle einen „zum Solo und Concert sehr geschickten Musicum sowie die hiesige Jugend einen vollkommenen Lehrmeister erhalten". Entsprechend einem Rescr. 21. Dez. 1782 wird T. vom 22. März an auf 10 Jahre mit dem für Dresden ungewöhnlichen Gehalt von 800 Thlr. engagiert (f. 206).

2) Hoeckner, Carl Wilh. . . . . 400 „
3) Megelin, Heinr. . . . . 400 „

Vgl. Kanzleiber. 15. Dez. 1782 (910, VII, 183): M. hatte sich 1778 ohne Urlaub entfernt; er war durch Ref. 24. Mai 1780 wieder aufgenommen worden, aber zunächst in die letzte Stelle mit seinem ehemaligen Gehalt von 300 Thlr. verwiesen worden. Er wird wiederholt vom Directeur zur Rehabilitierung empfohlen (so VII, 7). M. † Okt. 1794 (911, XIII, 11).

4) Eisert*, Franz 250 Thlr.

Empfohlen im Vtr. 2. Dez. 1782 (910, VII, 181): gewesener Kapell-Knabe und Schüler des Rönisch.

Kontrabaß [1]:

1) Dietrich, Ant. . . . . 500 „
2) Petermann, Joh. Wilh. . . . . 400 „
3) Schubert sen.*, Franz Ant. . . . . 300 „

mit 120 Thlr. durch Ref. 8. März 1788 als Supernum. engagiert (383, IX, 150) auf Vortr. 16. Febr. hin: da nur eigentlich noch 2 Contrabassisten dienstfähig, so hat schon wiederholt der junge Contrabassist Fr. A. Sch. (Sohn des Kammerheizers) in Kirche und Oper mitgespielt.

4) Schubert jun.*, Anton . . . . . 250 „

Vtr. 23. Sept. 1790 (911, X, 242) als Supernum. Sch. empfohlen, der „einen schönen Ton, viel Feuer, große Fertigkeit und ein weitsehendes Auge besitzet, auch in der italienischen Sprache, welches zu dem accuraten Accompagnement bei dem Flügel vieles beiträgt, wohl geübt ist". — Nach dem Abgang von Wirmbs durch Ref. 16. April 1791 mit 250 Thlr. angestellt (XI, 35).

Flöte:

1) Götzel*, Friedr. . . . . 600 „

Vgl. Vtr. 15. Dez. 1787 (383, IX, 119): Der nunmehrige erste Flötist Friedrich G. — der alte Franz G. war gestorben — wird zu seinem vollen Gehalt von 600 Thl. vorgeschlagen (bisher bekam er nur 400) und erhält sie durch Ref. Er wird dabei als zu den „guten Flautraversisten dieser Zeit" gehörig bezeichnet. Außerdem: der Herzog von Mecklenburg habe ihm schriftlich auf direktem Wege ein Engagement angeboten, wobei er auf ungefähr 800 Thlr. jährl. zu stehen käme.

2) Prinz*, Joh. Friedr. . . . . 700 „

Auf mündlichen Befehl des Kurfürsten ab 1. Febr. 1789 mit Jahresgehalt von 600 Thlr. angestellt (911, X, 30 ff.). Vgl. Vtr. 27. Sept. 1795 (XIII, 85): P. 1789 mit 600 Thlr. engagiert, nachdem er vorher in Schwedt 800 Thlr. erhalten hatte! 13. Nov. 1790 war er auf 700 erhöht worden. Nun bittet der Directeur in Anbetracht der „besonderen Verdienste dieses Künstlers" ihm eine baldige Erhöhung auf seinen Schwedter Gehalt in Aussicht zu stellen, gegen die Versicherung seinerseits, stets in sächs. Diensten zu bleiben und nie wieder höheren Gehalt zu erbitten. Die Ref. antwortet darauf nicht.

3) Salomon*, Joh. Gotth. . . . . 400 „

[1] 1783 war durch Babbis Vermittlung ein 25jähriger, in Venedig lebender Deutscher, Jos. Wirmbs, für die erste Kontrabassistenstelle gewonnen worden, mit 500 Thlr., nebst Reisegeld (910, VII 262). Nach Ablehnung eines Gesuchs um Gehaltserhöhung nimmt W. im März 1791 seine Entlassung (911, XI 25).

Oboe:

1) Richter sen., Friedr. Aug. . . . . 600 Thlr.
2) Besozzi*, Franz (Sohn Carlo Besozzis) . . . . . 500 „
† 23. März 1810 (Btr. 31. März).
3) Zimmermann, Joh. Friedr. Ludwig . . . . . 400 „
vorher Jagdpfeifer, Schüler des älteren Richter und des Carlo Besozzi. Durch Ref. 25. April 1789 als Supernum. mit 120 Thlr. angestellt (911, X, 35).
4) Dietze, Carl Gottfr. . . . . 250 „
D. erhält dann durch Ref. 2. Mai 1795 50 Thlr. Zulage auf den Btr. 18. Jan. hin (911, XIII, 11): Infolge wachsender Unzulänglichkeit des 1. und 3. Oboisten (Richter und Zimmermann) wird der 4. Oboist Dietze sehr oft bei schwierigen Werken von dem „Capell- und Concert-Meister" zur ersten Stimme angeordnet.

Fagott:

1) Ritter, Carl Christ. . . . . 400 „
2) Nessel*, Joh. Ephr. . . . . 300 „
Vortr. 7. Sept. 1780 (910, VI, 281): Der herzogl. zweybrückische Fagottist Renner hat einen Engagementsantrag nach Dresden (für 600 Thlr. auf 6 Jahre) drei Jahre unbeantwortet gelassen (!); die Fagottistenstelle des verstorbenen ersten Fagottisten Mattstädt, ist seitdem also einfach unbesetzt geblieben, die Neubesetzung nunmehr „unumgänglich notwendig". v. König empfiehlt daher den Fagottisten Nessel (in den Diensten des Fürsten zu Carolat in Schlesien stehend), der in Pillnitz vor dem Kurfürsten geblasen hat, für die vierte Stelle zu engagieren und die drei anderen Fagottisten avancieren zu lassen. Durch Resol. 9. Sept. Pillnitz angenommen. Besoldung nunmehr: erster Fagottist 350, die übrigen drei je 300 (der hohe Gehalt Renners wäre auf Kosten der drei übrigen gezahlt worden!).
3) Schmidt*, Franz . . . . . 400 „
4) Kummer*, Carl Gottfr. . . . . 250 „
seit 1791 (vgl. Btr. 13. März 1804).

Waldhorn:

1) Haudeck sen., Carl . . . . . 400 „
2) Hummel, Georg Peter . . . . . 400 „
3) Haudeck jun.*, Carl Jos. . . . . 300 „
4) Listing*, Joh. Christ. Gottl. . . . . 300 „
Seit 1793; früher bei der Leibgrenadiergarde (911, XII, 59).

Orgel:

1) Binder*, Aug. Siegmund . . . . . 500 „
der Sohn des oben genannten Ch. S. B., durch Ref. 7. März 1789 nach dem Tode des Vaters (Jan. 1789) angestellt. Der Directeur schlägt wie bei 2) daneben Nicolai sowie Häßler vor, den er zwar „niemahlen selbst gehöret, sondern nur den Ruf seiner Geschicklichkeit kenne, und der erbötig sey, sich hören zu lassen" (911, X, 11/17).
2) Arnest*, Ant. . . . . 500 „
Durch Ref. 21. Jan. 1792 angestellt: „der Sohn des bey Sr. Durchl. dem Prinzen Anton in Diensten stehenden Kammer-Dieners Arnest, welcher seit einiger Zeit des Morgens, wenn die Kinder in der Kirche coraliter singen,

die Orgel spielet" (911, XI, 178). Arnests Vorgänger war Ant. Teyber, der den anderen Bewerbern beim Tode Peter Augusts vorgezogen worden war, vgl. Vortr. 1. März 1787 (383, IX, 38); Teyber, Bruder der unter dem Großvater des Kurfürsten in der operia seria engagierten Sängerin, nach Zeugnis des Babbi 6 Jahre lang Kompositionsschüler des P. Martino [!] in Italien, dann überall erfolgreich tätig, zuletzt in Wien in einer Akademie der musikalischen Societät. Neben Teyber bewerben sich 1787: Nicolai, Stadtorganist in Görlitz (s. o.); Häßler, Organist in einem Kloster zu Erfurt; „ein hiesiges Landeskind, Ihro churf. Durchl. aus verschiedenen seiner herausgegebenen Compositionen bekannt", zum Probespiel auf der Orgel bereit; Binder, Organist bei der evang. Hofkirche (Sohn des Hoforganisten); J. W. Eckersberg, Organist bei der Sophien- und Garnisonkirche; Carl Fr. Spieß, Kantor und Organist zu Brießnitz (s. 36 u. 38).

Teyber bittet im März 1788 um Übertragung des Postens des Instructeurs der Kapellknaben (383, IX, 168/169) — welche Funktion 1785 aus den Händen des Sängers Cornelius in die des Tenoristen Hurka übergegangen war —, da er sich „auf die Instruction der Jugend in der Music besonders appliciret, auch in Wien vorzüglich dadurch sein Brod verdienen müssen"; jedoch wird ihm der Sänger Mariottini vorgezogen (s. o.)[1]. Teyber nimmt bereits durch Vtr. 13. Dez. 1791 seine Entlassung, nachdem ihm eine Gehaltserhöhung verweigert wurde (911, XI, 178). — Der Nachfolger Arnests wird 1799 der frühere Kapellknabe Anton Dreißig (XIV, 262).

Orgelbauer:

1) Treubluth, Joh. Christ. . . . . 240 „

2) Venzky, Carl Rud. Aug., dessen Adjunctus ohne Gehalt.

Loc. 911, XIV, 263/64: Bei der Frage, ob eine Reparatur der Orgel in der Hofkapelle notwendig sei, hat der Hoforgelmacher die reparaturbedürftigen Stellen der Orgel (auf Befehl des Grafen Bose) Schuster, Seydelmann und dem Hoforganisten Binder gezeigt. Schuster und Seydelmann attestieren in einem gemeinsamen Pro Memoria vom 24. Oktober 1799 an den Grafen Bose die vom Hoforgelbauer Treubluth geäußerte Notwendigkeit der Reparatur, äußern aber zugleich, daß auch vielfach ungeübte Hände (also nicht immer die beiden Hoforganisten) die Orgel benützten und schädigten; Kanzleiber. dazu 4. Febr. 1801 (fol. 271): In Anbetracht des letzten sollten in Zukunft die beiden Organisten die Pflicht haben, „wen kein geschicktes Subject im geistlichen Haus zum Orgelspielen vorhanden sey", den zu letzt von dem nun zum Organisten aufgerückten vorherigen Kapellknaben Anton Dreißig geleisteten Orgeldienst (Sonntag und Freitag vor der Predigt usw.) auch „außer den großen Messen und Vespern zu übernehmen".

Klavierstimmer:

Gräbner, Joh. Gottfr. . . . . 120 „

G. bittet durch Vortr. 5. April 1803 (2427, XVI) darum, ihm seinen Sohn Joh. Wilh. G. zu adjungieren. Jos. Schuster attestiert dabei schrift-

[1] Vgl. Kanzleiber. 29. April 1788 (383, IX 169): es handelt sich um die „Instruction der Kapellknaben und Schüler, nicht allein im Singen, sondern auch in der Instrumentalenmusic, wie auch zu Kirchen- und im Nothfalle zum Theater Dienste".

lich, daß der junge Gräbner im Laufe der letzten fünf Jahre 5 „Clavierinstrumente" für die höchsten Herrschaften (u. a. für den Kurfürsten von Bayern) „würklich gefertiget", und daß Schuster sie vor der Ablieferung geprüft habe. Durch Reser. 18. Juni 1803 wird der junge J. W. G. cum spe succedendi, aber ohne Gehalt, dem Vater adjungiert.

Hof-Lautenmacher:

Jauch, Ignat. . . . . 180 Thlr.

J. war durch Res. 15. Febr. 1777 (910, V, 134) seinem alten Vater in der „würklichen Dienstleistung eines Hof-Lautenmachers cum spe succedendi" beigesetzt worden, nachdem er zur Probe ein Violoncell, eine Mandoline und eine Violine angefertigt hatte. Nach I, 72 handelte es sich bei diesem Posten um Reparierung und Unterhaltung der Orchesterinstrumente, besonders der Contrabaß-Saiten.

Laute:

Weiß, Joh. A. F. . . . . 200 „

Der Besoldungs-Etat verzeichnet ferner die Namen der Notisten (300 Thlr.), Calcanten, Capelldiener (150 Thlr.), sowie

Zugk, Theatral. Hofbaumeister, lebt zu Warschau . . . . . 150 „

Vortr. 17. Okt. 1771 (910, III, 182): Z. war 1752 als Oberbauamts-Konduktor, 1760 als theatral. Hofbaumeister mit 450 Thlr. angestellt worden. In den letzten zwei Jahrzehnten mehrfach im Gehalt zurückgesetzt (vgl. auch Richter, a. a. O.), befand er sich meist in Warschau bzw. auf Urlaub (Italien). Vgl. Res. 4. Juli 1772 (III, 291): „. . . Baulichkeiten bei unseren Gebäuden in Warschau zu respiciren". Im Vortr. 7. Sept. 1804 (2427, XVI) spricht der Directeur von dem baldigen Abgang des „seit so vielen Jahren" nur noch dem Namen nach figurierenden theatral. Hofbaumeister Z., dessen Stelle nicht neu besetzt werden soll. Der Hof- und Staats-Cal. nennt Z. noch bis mit 1807. Über ihn s. auch unten S. 234.

Dauernd wird in diesem Zeitabschnitt dafür Sorge getragen, vorhandene Lücken zu schließen bzw. pensionsreife Spieler durch jüngere Kräfte zu ersetzen.

Im Vortr. 10. Mai 1799 (Loc. 911, XIV, 124) werden wiederum junge, wirklich leistungsfähige Violinisten und Bratschisten verlangt, als Ersatz für viele ältliche Statisten: es sei notwendig, bei der Violine „ein paar jüngere, lebhaftere Männer anzustellen, welche in einem ersetzenden Verhältnisse mit der zunehmenden Anzahl entkräfteter, obschon nicht ganz undienstfähiger Violinisten zu stehen kämen". Davon seien jetzt mindestens 5 zu nennen, die, obwohl „gute, alte noch eifrige Diener", doch „so ganz schwach, ohne Nachdruck, oft zitternd auf ihrem Instrumente spielen". Es scheine dem Direct. die „vorgeschlagene, wiederholte Maßregel gegenwärtig fast ohnumgänglich . . . zur Beybehaltung jener Tonstärke und jener Bogenstrichs-Präzision, wodurch sich die Churfl. Capelle gegen andere dergleichen bey verhältnismäßiger minderer Anzahl, stets und bis hierher so vorzüglich auszeichnete". In der Resol. 11. Mai 1799 werden die vom Direct. vorgeschlagenen Kandidaten bis auf einen angenommen.

Auffallend streng wird bei Prüfung von Aspiranten verfahren.

Dem Kanzleiber. 29. April 1783 (910, VII, 223) lag Babbis Rapport über Prüfung von vier Violinanwärtern bei. Diese haben schon vor dem Kurfürsten gespielt, werden aber noch auf das Vomblattspiel hin von Babbi geprüft, der ihnen verschiedene, ihnen unbekannte Sinfonien, Fugen usw. vorlegt. — Vortr. 14. Sept. 1801 (2427, XV): von Racknitz hat 3 Kandidaten

(Violine) mit Zuziehung der Kapellmeister und des Konzertmeisters ein Violinkonzert spielen lassen. Alle drei gut. Der Kurfürst möge sie nun in Pillnitz oder Moritzburg anhören und dann wählen. Im Vortr. 24. Sept. 1802 ist ähnlich bei dem fraglichen Engagement dreier Violinisten dem Kurfürsten anheimgestellt" selbige zuvor in Pillnitz oder Moritzburg bey der Tafel-Music spielen zu lassen". — Protokoll vom 27. Aug. zum Vortr. 10. Sept. 1807 (Loc. 2428, XVIII): Bericht über die Prüfung der Orchesterkandidaten, unterzeichnet vom Direct. v. Vitzthum, Schuster, Rastrelli, Babbi; abgehalten im Hause des Directeurs. Es kandidierten 5 Geiger und drei Kontrabassisten. Die Probe verlief so: 1) die Geiger spielen je einen Konzertsatz nach eigener Wahl; die Kontrabassisten akkompagnieren hierbei abwechselnd à prima vista. 2) Die Violinisten wie die Bassisten spielen (zur Prüfung des akkuraten Notenlesens usw.) mehrere „alte, ihnen ganz unbekannte Fugen von Händel". Hierauf 3) spielt noch der Kontrabassist Eissold einen Satz aus einem Konzerte auf dem Kontrabaß. Die Prüfungskommission ordnet nun der Qualität nach: der beste Violinist (nach einstimmiger Wahl): C. G. Männchen (seit 3 Jahren bei den Jagdpfeifern). Der beste Bassist: J. G. Eissold (einstimmige Wahl), seit 3 Jahren bei der Leibgrenadiergarde als Hoboist. Die drei kandidierenden Bassisten sind übrigens alle Militärmusiker, während unter den Geigern nur Männchen es ist. — Vortr. 14. Jan. 1808 (Loc. 2428, XVIII): Der Violinist Morgenroth wird (weil in großer Not und durch Protektion anempfohlen) anstelle des proponierten Männchen für die vakante Geigerstelle vorgeschlagen. Der Directeur hat sich ihn, nachdem er seinen Wunsch ausgesprochen hat, „in öffentlichen Concerten und auch bei mir" in Gegenwart Schusters, Rastrellis und Babbis angehört. Diese drei sind „mit mir völlig einverstanden, daß genannter Morgenroth, besonders als Ripienist — in Rücksicht seines starken Tones und Präcision im Notenlesen — ein sehr brauchbares Mitglied der Kapelle seyn würde".

Bei alledem aber wird der Ersparnisstandpunkt nie außer Acht gelassen: das ergibt sich schon aus der großen Zahl der für ganz geringes Entgelt bei den Bläsern (in Ausnahmefällen auch Streichern) durch Militärmusiker, besonders die Oboisten der Leibgrenadiergarde „geleisteten Dienste", wie sie seit Anfang der achtziger Jahre in den „Berechnungen" der Extraausgaben fast regelmäßig notiert werden[1]. Besonders merkwürdig ist das Verhalten in Fragen der Klarinette. Das Instrument wird nach 1790 regelmäßig in der kurfürstlichen Kapelle benutzt, in der Oper[2] wie (mindestens beim Passionsoratorium) in der Kirche. Ungeachtet der Vorstellungen des Directeurs behilft man sich jedoch noch vier Jahre hindurch mit der Zuziehung von Mitgliedern der Leibgrenadiergarde (die vier Brüder Rothe und ein Oboist Brucks werden in den „Berechnungen" genannt), bevor man sich zu einer regulären Anstellung entschließt[3].

Loc. 911, XII 155, dazu XIII 2: Im Vortr. 11. Mai 1794 verlangt der Direct. die Anstellung der Gebrüder Rothe von der Leibgrenadiergarde (die schon vor $1\frac{1}{2}$ Jahren darum gebeten hätten), da unbedingt zwei Klarinettisten bei der Kapelle angestellt werden müßten. Er habe die beiden Rothe, die „würklich seit vier Jahren außer allem Verhältnis der Be-

[1] Sie beweisen übrigens zugleich (wie auch schon die aus obiger Liste ersichtlichen häufigen regulären Anstellungen früherer Militärmusiker) das hohe Niveau der Dresdener Militärmusik in damaliger Zeit.

[2] Vgl. die Berechnung 1791, Ostern/Michaelis: 2 hohe Leuchter an das Clarinettenpult im kleinen Theater.

[3] Mennicke (Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker [1906]), S. 273 und 278 unzutreffend; ebenso Fürstenau, S. 168: Die Passione Paisiellos wird bereits 1791 unter Mitwirkung der Klarinettisten Rothe aufgeführt, 1792 aber (ebenso wie 1795 und später) als ein Lieblingswerk des Kurfürsten nur wiederholt (vgl. Berechng. und Textb.). Für gelegentlich früheres Benutzen der Klarinetten in Dresden vgl. z. B. ZfM II 333[1].

lohnung" in der Kapelle mitgeblasen hätten, zum Ausharren „angefeuert". Schon v. König hätte ihnen die Anstellung versprochen. Der wechselseitige Dienst beim Regimente und die „ununterbrochenen theils Opern-Aufführungen, theils Opernproben" seien schon aus gesundheitlichen Gründen nicht länger möglich. Schon der älteste und der jüngere R. seien an der Schwindsucht zugrunde gegangen. Der übrig bleibende J. Tr. R. [also im Alter zwischen den beiden anderen stehend] habe seit dem Tode des jüngeren auf Veranlassung des Direct. von seinem Kommandanten Dispens vom Dienst erhalten. Er müsse sich aber nun für eins von beiden entscheiden. Für die zweite Stelle käme der jüngste Rothe (bisher Fagottist), eventuell nach seiner Erprobung bei den Opern im Sommer in Betracht. Entsprechend die Res. 13. Juni 1794: Joh. Traug. Rothe wird vom 1. Juli mit 400 Rthl. angestellt, unter gleichzeitiger Entlassung aus dem Militärdienste. Der jüngere Bruder eventuell nach dem Probesommer. Dazu Res. 1. Nov. 1794 (fol. 221): auch Gottlob Rothe vom 1. November an als zweiter Klarinettist für 120 Rthl. engagiert unter gleichzeitiger Entlassung aus dem Militärdienst. — (Im Sommerhalbjahr leistete noch der Oboist Brucks „18 Dienste mit dem Orchestre als Clarinettiste" für 4,12 Thlr., s. „Berechn." 1794). — Der sehr stark motivierende Vortrag vom 11. Mai hatte noch geltend gemacht: „das hiesige Orchester wird wohl gegenwärtig das einzige seyn, das bei all seyner Überlegenheit über jedes andere, doch noch an einem von den neueren Compositeurs so unausgesetzt in ihre Werke verwebten Instrumente des Clarinetts und des Bassetthorns gänzlichen Mangel hat. Es fällt unmöglich, mit der neuern Music fortzuschreiten, ohne diese Instrumente in dem Orchester mit gleicher Vollkommenheit der Künstler, den übrigen gleichgestellet zu sehen; daher die Nothwendigkeit, darauf Bedacht zu nehmen, Ew. Churfürstl. Durchl. Selbst eigener gnädigsten Höchsten Zustimmung nicht entgangen ist. Ob nun schon zeither dieser Mangel durch eine ganz außerordentliche und langwierige Aufopferung der Gebrüdern Rothe, unmerklich geblieben war, so glaubten doch neuerdings diese Leute auf den Punct zu stehen, auch mit dem besten Willen ohne Ruin ihrer Gesundheit, denselben nicht länger mehr decken zu können". An anderer Stelle ist von der „völligen Unentbehrlichkeit zwoer Clarinetten und Bassetthörner" die Rede.

Schon an der späten Einstellung der Klarinette ist zu erkennen, daß von einer Neugestaltung der Kapelle, die im Zusammenhang mit Naumanns Vertragsumänderung von 1786 angekündigt wurde (Mag. d. sächs. Gesch. 1786, S. 670) nicht gesprochen werden kann. Einige Neuerungen sind nach Naumanns Tode unter dem vom Kurfürsten bevorzugten Paër festzustellen.

Vortr. 20. Nov. 1805 (2427, XVII): Paër fordert „wiederholt und dringend" die „unumgänglich nothwendige Anschaffung eines guten und doch starken Pianoforte, an Stelle des bisher im Orchestre des Theaters befindlichen Instruments, zu besserer und gefälliger Direction der italienischen Oper, besonders, wenn in selbigen — wie in Achille und in der nächstens neu aufgeführten Uniforme — Solo-Passagen für das Clavier vorkommen." Daher hat der Directeur das seit dem Anfang der diesjährigen Opernvorstellung zur Probe in Gebrauch genommene und vom Capellmeister Paër sehr approbierte Instrument, bis auf Ew. Churfl. Durchl. gnädigste Bewilligung besprechen, und um den äußersten Verlaß-Preis von 150 Thalern verhandeln lassen. Zweitens fehlte bisher unter den Instrumenten der Kapelle eine Viola zum Solo- und Konzertspielen; die bisherigen waren alle sehr groß und stark bezogen, daher nur zum Ripienspiel geeignet. „Da nun in mehreren — besonders den neueren Opern von Paer — mehrere Solostellen für die Viole vorgekommen", so hat er auf Veranlassung des Bratschinisten Pohland eine „ganz vorzügliche gute Viole" gekauft, um den nach dem Urteil des Kapellmeisters Schuster und des Konzertmeisters Babbi „verhältnismäßig billigen Verlaßpreis von 75 Thalern", da der Churfürst selbst seine „besondere Zufriedenheit mit dem Spiele und dem Vortrag des genannten Pohland" zu erkennen gegeben hätte. Drittens haben seit länger als

einem Jahre die beiden Klarinettisten Rothe wiederholt angezeigt, daß die seit ihrer Anstellung 1794 benutzten Klarinetten „ausgespielt seien und neue nothwendig". Nach Angabe des Instrumentenmachers kosten die erforderlichen 2 A-, 2 B- und 2 C-Klarinetten in Ebenholz („als dem dauerhaftesten und im Tone besten Holze") ca. 300 Thaler. Der Direct. bittet um die Bewilligung, „da das Bedürfnis neuer Clarinetten inmittelst noch dringender geworden". — Das dazu gehör. Reser. 21. Dez. 1805 bewilligt die 3 Posten[1,2].

Aber noch immer bleiben alte Lücken offen. Als am 27. Mai 1803 bei Hofe vor geladenem Publikum eine Aufführung des Oratoriums Per il santo sepolcro von Paër stattfindet[3], müssen dazu für den kurzen Posaunenpart (bei: quando al suon dell' Angeliche trombe) die drei Stadtpfeifer-Gesellen Salomon, Friedrich und Rintsch geholt werden, die laut „Berechnung" mit 4 Thlr. abgefunden werden. Und vergebens macht der Directeur von Racknitz im Vortr. v. 23. Okt. 1802 (2427, XV) den Vorschlag, als präsumtiven Nachfolger des Lauteniſten Weiß den Harfeniſten Christ. Friedrich Hoeckel anzustellen (der im Beisein Schusters Probe gespielt hatte), „da bey einigen Opern ein Harfenspieler erforderlich ist, ein dergleichen Subject aber mit vieler Mühe zu bekommen ist"[4].

Wenn übrigens in diesem ganzen Zeitraum die Trompeten und Pauken (die besonders bei großen Kirchenmusiken eine wichtige Rolle hatten) in der Kapellaufstellung fehlen, so liegt es daran, daß dafür dauernd die Hoftrompeter und -Pauker zur Verfügung standen[5]: durchschnittlich ein Obertrompeter, acht Hoftrompeter, ein Hofpauker; dazu einige Scholaren. Sie werden im Sächs. Hof- und Staats-Cal. nicht unter „Capell- und Cammermusik", sondern unter „Ober-Hofmarschallamts-Expedition" verzeichnet.

b) Italienische Oper.

Im Zusammenhang mit der Umgestaltung des Theaterbetriebes aus einem rein höfischen in einen subventionierten wurden genaue Berichte über das Theaterwesen in Wien und München von dem betreffenden diplomatischen Vertreter eingeschickt (908, I 9; II 15). Der erste Vertrag mit Bustelli wurde abgeschlossen am 3. bzw. 4. September 1765 (II, 139). Er bezog sich vorerst nur auf eine Truppe von 3 Sängerinnen und 4 Sängern[6]. Ein gedrucktes „Avertissement" in deutscher und französischer Sprache gab dem Publikum alles Nähere bekannt (den Akten beigelegt). Durch Ref.

---

[1] Darauf beziehen sich die Posten der „Berechnung" 1805/06: 150 Thlr. dem Instrumentenmacher Gräbner für ein neu klavierförmiges Fortepiano; 75 Thlr. dem Kammer-Musico Frenzel für eine gelieferte Bratsche; 300 Thl. dem Instrumentenmacher Floth für 3 × je 2 Clarinetten (schwarz. Ebenholz).

[2] Der Dresdner, über Naumann auf Hasse zurückgehenden Tradition entsprechend, bringt auch Paër in den Secco-Partien seiner Opern charakteristisch bewegte Bässe (so Achille II 9; Leonora). Möglicherweise wird mit den „Solopassagen" auch auf den Harfenpart im Achille (s. u.) und in Weigls Uniforme (im Coro dei Scuolari) angespielt. Solobratsche verlangt Paër z. B. in der Soloszene Florestans zu Beginn von Leonora, Akt II (Dresden 1804).

[3] Nach der „Berechnung" 1803 wurden dazu 200 Textbücher gedruckt (vgl. Textb. Lit. It. D 580 der Dresdn. Landesbibl.).

[4] Ausgiebige Heranziehung der Harfe z. B. in dem großen Duett Achill/Briseis in Paërs Achille II 2.

[5] Mennicke (S. 273), unklar.

[6] Proelß (S. 217) fälschlich: 5 Sänger. Die Kostüme (il vestiario) wurden übrigens nicht, wie Proelß sagt, vom Hofe geliefert.

vom 11. März 1766 wurde mit Bustelli auf Grund folgenden „Vorschlags" neu abgeschlossen (III, 75/77):

1) Er verspricht von künftigen October an eine Truppe von 8 Personen zu liefern, mit der Bedingung, daß die 3 anzunehmenden Sängerinnen besser als die jezigen, und der neue Buffo dem Tibaldi an Güte nichts nachgeben solle.

2) Er will alle Unkosten über sich nehmen, ausgenommen das Theatre, die Decorationes, die Beleuchtung und das Orchester, welches er gratis von dem Hofe begehret.

3) Die Einnahme bleibet dem Hofe allein.

4) Er will während den April und May in diesem Jahre spielen, und sodann am 1sten October sein Schauspiel wieder eröffnen, auch bis 14 Tage vor Ostern damit continuiren, weil sodann der jezige Contract erloschen seyn soll.

5) Er verlanget vor jede Vorstellung 83 Thlr. 8 Gr. mit dem Beding, daß der Hof ihm drey Vorstellungen in der Woche versichert.

6—8) Ueber finanzielle Einzelheiten; 2 Wochen Pause im Advent.

Durch Res. 19. Juni wurde dem Bustelli gestattet, seine Vorstellungen 1766 über den Mai hinaus bis zum 19. Juli fortzusetzen (III, 178). Hatte man sich 1766 ursprünglich auf 5 Sänger und 3 Sängerinnen geeinigt, so wurde nachträglich bestimmt: 4 Sänger und 4 Sängerinnen; diese Tatsache wird bei Erneuerung des Kontraktes am 13. April 1767 bzw. am 30. Jan. 1768 offiziell festgestellt (IV, 45 bzw. 142). Über das finanzielle Verhältnis der ersten Jahre unterrichtet am besten der rekapitulierende Kanzleibericht vom 3. März 1769 (908, V, 36):

Als die opera buffa des jezigen Entrepreneurs Bustelli im Winter 1765 zuerst angenommen worden, hat der Entrepreneur für jede Vorstellung 100 Thlr. bekommen, und also bis zum Theater Schluß in den Fasten 1766 gespielet. Da er aber wegen seiner ferneren Beybehaltung Schwierigkeit gefunden, ist er von Ostern 1766 auf 83 rth. 8 gr. für jede Vorstellung heruntergegangen und hat auf diesen Fuß bis jezo nach Befinden bald mehrere, bald weniger Monathe hindurch continuiret ....

Im September 1768 übernimmt Kurfürst Friedrich August III. die Regierung. Das bekommt auch Bustelli bald zu spüren[1]. Er wird aufgefordert, die Sängerin Zannini zu entlassen und „statt derselben die beste Buffa aus Italien zu verschreiben". Bustelli läßt daraufhin die Sängerin Zacharini aus Bologna kommen, „welche sich aber nicht anders als nebst dem Capell Meister Ottani engagieren wollen", der demnach als „nicht zu trennen gewesen" neben der entlassenen Zannini für diese Saison mit zu honorieren war (V 2). Die Krisis, in die nach der berüchtigten Festaufführung von Naumanns Clemenza di Tito[2] der längst erschütterte Theaterbetrieb gerät, rückt seit März 1769 die Fragen der opera buffa in den Vordergrund, die allein noch beibehalten werden soll[3]. Eine Zeit lang ist davon die Rede, Bustellis Truppe, die durch

[1] In einem Vortrag, 10. Okt. 1782 (908, VIII 279), wird angespielt auf die „gnädigst gehabte Nachsicht" während der Bustellizeit „bey verschiedenen Ereignissen, z. B. als der Sänger Mangeoli desertirer, ingleichen, wann, wie es vielmahls geschehen, schlechtere Opern, mit denen Höchst-dieselben nicht zufrieden gewesen, aufgeführet, auch weniger Vorstellungen als im Contracte benannt gewesen, gegeben worden". Vgl. auch 908, V 2.

[2] Vgl. Neues Arch. f. sächs. Gesch. u. Altertumskunde XXXIX, S. 311 ff.

[3] Reser. 19. Aug. 1769 (ebenda S. 324). — Schon am 12. Febr. 1769 hatte der Direct. vorgeschlagen, die für die Titus-Aufführung engagierten Solotänzer trotz der Budgetbelastung über den Kontrakt hinaus festzuhalten („dergleichen Subjecta sind sehr rar, ... anderntheits zeiget die Erfahrung, daß die Ballets viel Leuthe zuziehen und die Einnahmen verbessern" [910, II 3a/b]). Am

das bloße Halbjahrsengagement ungünstig gestellt war — Bustelli befand sich damals in Verhandlungen mit dem Fürsten von Taxis wegen eines Sommer-Engagements (f. 76) — völlig, d. h. Sommer und Winter in den Dienst des Hofes zu nehmen. Bustelli stellt dabei die Erhöhung der Mitgliederzahl auf 10 in Aussicht sowie die Mitwirkung der Sänger „in der Kirche an großen Festtagen wie auch in denen Oratoriis und bey Ceremonientafeln" gegen ein Präsent an Uhren und dgl. am Schluß des Winters (aber keinen regelmäßigen Kirchendienst, wie der Directeur mißbilligend hervorhebt!). Bustellis Anerbieten erschien damals schon infolge seiner Forderung einer jährlichen Subvention von 20000 Thlr. als indiskutabel (V 51 ff.)[1].

Am 5. Juni 1769 wurde in der Absicht, die Mitglieder der Truppe dem Hofdienst anzunähern — die Verquickung von Opern- und Kirchendienst steht dauernd im Mittelpunkt der Erörterungen — und das Verhältnis zu klären, ein neuer Kontrakt abgeschlossen (V 86). In künstlerischer Hinsicht deckt sich der Inhalt mit dem später im Vertrage von 1770 (§ 1, 3, 4, 10) gegebenen Bestimmungen; nur ist die Formulierung 1769 allgemeiner gehalten. Abweichend ist die Subventionssumme (11000 Thlr.) und das pekuniäre Verhältnis, das das gleiche bleibt wie die Jahre zuvor[2].

Dem eben erwähnten Vertrag von 1770 gehen lange Verhandlungen voraus (VI 1 ff.). Bustelli erstrebt eine völlige pachtweise Überlassung des opera buffa-Betriebes auf 8 bis 10 Jahre. Ein Kanzleibericht warnt den Kurfürsten aus materiellen und künstlerischen Gründen davor, sich ganz in die „Willkühr" des Bustelli zu begeben und diesem eine Art Theatermonopol für Dresden zu übertragen (15/17). Das Rescript vom 20. Oktober 1770 bringt ein Kompromiß, demzufolge die Theaterkasse völlig an Bustelli überging (vgl. auch VI, 232), dieser jedoch nach wie vor dem Directeur unterstellt blieb. Künstlerisch (Zahl der Sänger, Verpflichtung in Kammer und Kirche ꝛc.) ändert sich nichts. Der neue Vertrag (f. 42), der Pflichten und Rechte Bustellis zum erste Male klar bestimmt, hat folgenden Wortlaut:

.... promette l'Impressario Bustelli di Praga

1) di servire Sua Altezza Serenissima l'Elettore di Sassonia con un'opera Buffa, composta di otto persone, cioè quattro Uomini e quatro Donne, sempre eguali o migliori dei presenti, li quali debbono recitare due o tre volte la settimana, cantare, quando si vorrà, nei giorni che non sarà opera, da S. A. S. Elettorale alle Academie e alle tavole di Ceremonie. Oltra di questo due de medemi, cioè un Soprano e un Tenore debbono cantare in Chiesa tutte le Dominiche alla Gran Messa e le altre feste principali come Essequie, Oratorii etc. per tutto il tempo del presente Contratto principiante per Sei anni di seguito del 1. di Settembre sin alla terza festa di Pasqua.

---

28. Aug. 1769 versucht der Direct. wenigstens das alte Ballettenensemble zu retten (er rät zu „Wartegeld" und zu Ankündigung späterer Wiedereinstellung, „wann es Höchst denenselben mit der Zeit gefallen sollte, bey der opera buffa Ballets zu haben"). Doch vergebens (908, V 178/84).

[1] In einem Vortr. vom 21. April 1769 (V 66/67) heißt es bei Besprechung der Bustellischen Vorschläge: „Schon vor einigen Jahren war in Vorschlag gekommen, ohne einen Entrepreneur, für eigene Rechnung Ihro Churf. Durchl. eine dergestaltige Gesellschaft zur Opera buffa auf einige Jahre anzunehmen, welche nicht nur den ordentlichen Kirchen-Dienst mit zu bestreiten haben, sondern auch erforderlichen Falls zu einer Opera seria also gebraucht werden könne, daß nur noch zwey Subjecta zu den ersten Rollen gesucht werden dürften". (Vgl. dazu das Anerbieten Morettis vom Anfang 1766 in III 74ff.; ferner V 36.)

[2] La Cassa Elettorale del Teatro riceverà tutto il denaro d' ogni recita tanto della Porta che degli Ab nati in fede di quanto sopra il presente Contratto è confirmato ...

2) S'obbliga ..... Bustelli di restare colla sua Compagnia, come nel passato, sotto la Direzione del Direttore dei Piaceri ... e di esseguire puntualmente li ordini che riceverà da lui, o sia per commando della Corte, o vero per l'essecuzione decente del Suo Spettacolo Buffo e per l'esatto mantenimento del Contratto presente.

3) Promette ..... di provedere a tutte le spese, e di pagare, il Vestiario, Spartiti, Coppiatura di Musica, quartieri, Viaggii, l'Illuminazione solita del Teatro, dell' orchestra, di palchi riservati per la Corte, e delle lanterne usate fin ora ..... le solite guardie, comparse, Marangoni, Stampa, Carozza, e tutte le altre spese che farà di bisogno per l'esecuzione delle sue opere buffe, le quali debbono per altro essere prodotte coll medemo decoro, come nel passato.

4) ..... far mutare le sue opere buffe ogni tre o quatro volte al più, di produrre ogni mese un'opera nuova, ferner freier Eintritt für die lt. Liste vom Hof aus dazu Berechtigten.

5) Si sottomette l'Impresario Bustelli alla stima di due Periti, finito suo Contratto per il rimborso delle decorazioni e delle altre cose che essendo stato fin adesso à carica della Corte, verranno fatte durante il Contratto à spese dell'Impresario e resteranno al Teatro al fine di detto Contratto. Li sara permesso per altro, di servirsi liberamente degli abiti, machine, decorazioni, e di tutto quello che si ritrova presentemente per l'uso del piccolo teatro, ben inteso, che si servi solamente di questi abiti che hanno serviti fin ora per le opere buffe, e che quelli che farà far di nuovo, saranno fatti a spese sue.

6) ..... è obbligato al mantenimento delle Machine e di tutto che sarà necessario per le sue opere.

7) ..... servirsi per le decorazioni del Machinista Reusser e di pagarli un Talero per ogni recita.

8) und 9) Kassierer, Logenmeister, Theaterdiener betr.

10) L'Impresario avrà della Corte come il solito l'Orchestra libera senza pagamento, ma il medemo promette di pagare il trasporto di Stromenti al Servitore dell'orchestra Verner, il Cemballaro e i sei grossi soliti per ogni recità o prova a ognun di quelli Sonatori sc. . . der vom Directeur verlangten Aushilfsspieler im Orchester bei Opernaufführungen.

11) 60 Textbücher für den Hof bei Novitäten.

12) In caso che la Corte volesse far produrre al piccolo teatro Elettorale qualch'altro spettacolo in tempo delle Recite dell'opera Buffa, in allora l'Impresario non sarà tenuto che a due recite per settimana . . .

13) Resterà libero all'Impressario B. tutto l'Entroito del suo Spettacolo sia di Loggie, parterre, abbonati senza per altro potere cambiare il prezzo del abbonamento militare per la guaragione o altri Offiziali dell' armata Elettorale abitanti a Dresda,

14) Vertrag auf 6 Jahre ab 1. September .... l'obbligazione sempre dal 1. di Settembre sin alla Pasqua di Resurrezzione di cadauno degli sudetti 6. anni.

15) Subventionssumme: jährlich 14000 Thlr. ..... questa somma gli sarà pagata in sette rate.

Derjenige Vertrag, der nach Ablauf der vorgeschriebenen sechs Jahre am 27. April 1776 abgeschlossen wird (VI, 169 ff.; **dazu ein gedrucktes** „Avertissement"), **stimmt nicht, wie Proelß** (S. 225) **behauptet, mit dem vorigen Vertrage überein. Er weicht im Gegenteil in wesentlichen Punkten ab: Erhöhung der Mitgliederzahl auf 12, bedeutend erweiterte Verpflichtung zum Kirchendienst**[1], **versuchsweise Heranziehung des Balletts, welch letzteres allerdings wenig Rückhalt bei Hofe finden sollte**[2].

---

[1] Eine Vorzugsstellung hat Mich. Patrassi (§ 1), der übrigens bei den Buffo-Opern in den „parti serie" beschäftigt wurde (ZfM II 329[6]). Dieser hatte 1769 einen Ruf nach Wien erhalten, wie aus einem an ihn gerichteten Brief Calsabigis hervorgeht (den Akten in 908, V 34 beigelegt).

1) ..... una Compania d'Opera Buffa composta di Duodeci Persone cantante in tutto, tra Uomini e Donne, cioè Quatro Donne, Due Musici, ed altri Sei Cantanti, tra Tenori e Bassi; e questa Compania sarà composta in parte di quelli dell'attuale Servizio, per ordine di S. A. S. E. nuovamente rifermati, provedendo il mancante sempre l'Impresario secondo la volontà della Corte per compimento degli duodeci Suggetti, ed obbligandosi di rifermare o di cangiare annualmente overo secondo che lo permetterano i Contratti correnti questi Duodeci Suggetti secondo li ordini della Corte, ... Questi dovranno recitare al Teatro, cantare ogni qual volta si richieda dalla Corte da S. A. S. E. alle Academie et alle tavole. oltro di questo quatro di Sudetti Duodeci, un Soprano, Contr'Alto, Tenore e Basso saranno obbligati, di cantare in tutte le funzioni di Chiesa, Oratori Essequie, et oltre le funzioni di mattina ancora in tutte le funzioni di Chiesa del doppo pranso [eccettuato Patrassi, il quale non è in obbligo da cantare al doppo pranso in Chiesa]. Per pagamento delle sudette Duodeci persone e tutti loro viaggi franch, compreso il viaggio che l'Impresario farà ogni qual volta gli verrà commandato dalla Corte, S. A. S. E. accorda 13 400 Taleri per cadaun'anno del presente Contratto. Li Contratti o sia Scritture saranno fatti, come per il passato.

2) .... li ordini che riceverà ... tanto per la sceltà delle Opere da rappresentarsi, quanto per l'essecuzione decente del suo spettacolo buffo .....

3) ..... un Ballo, composto di Duodeci persone, cioè di Una Copia di Mezzo Carattere, d'una Copia Grotesca, e di Quatro Copie di Figuranti, tutti quanti almeno non inferiori dei presenti [1].

.... ogn'anno otto Balli nuovi, nel gusto di passati, e di far ogn'anno Quatro vestiarj nuovi inieri di ballo, ... permesso di servirsi durante il primo anno del presente Contratto di Quatro vestiarj di ballo della Guarderobba Elettorale, ben inteso di quelli, che hanno già servito l'anno passato. S'Obbliga anche ... a tutte le spese del suo ballo, sia vestiario, penne, pietre, formimenti, carozze, musica, ripetitori, in somma a tutte le spese, che richiederanno la decente essecuzione dei balli. Subventionssumme: 4600 Thlr. con l'entrata della Porta; .... se mai S. A. S. E. doppo un anno non volesse più il Ballo, cesserà allora il pagamento di Quatro Mille Taleri, e l'entrata della Porta sarà al profitto della Corte, e li Sei Cento Taleri saranno dati all'Impresario Bustelli oltre le Sette Mille, per miglioramento dell'opera e per la pena che dovrà darsi, perchè l'opera non perde di più con la mancanza del Ballo. L'Impresario sarà per altro avisato per sua regola un anno prima, ogni volta che S. A. S. E. non volesse conservare il Ballo.

4) ..... di produrre ogn'anno Otto Opere nuove, di far mutare la sua Opera ogni Due o Tre volte al più [ferner Freibilletts betr.]

5) Vertragsdauer: 6 Jahre, bis Ostern 1782. Durante questo contratto .... Bustelli s'obbliga di lasciare la sua Compania Buffa alla piena disposizione della Corte, e di farla agire, dovunque piacerà alla Corte.

In diesem Brief — er geht davon aus, daß ein Schreiben, das Coltellini im Auftrage dalla Direzione di questi Teatri an P. gerichtet habe, offenbar nicht in die Hände des Adressaten gelangt sei — macht Calsabigi auf Bitten Afflizios („mio amico") dem P. ein ausführliches Anerbieten für die Stelle als primo uomo in der opera buffa und den Akademien. Er schließt: Tipaldi [!] — dieser sang damals gastweise in Dresden den Titus in Naumanns Festoper — werde ihm bestätigen ... con que' Vantaggi (mi Lusingo) potrà ritrovare nell' acostumarsi alla mia maniera di fare, e nella mia assistenza. Im übrigen wird noch auf die Tänzerin Fabris, die Sängerin Bernasconi, die Wiener Aufführung von Glucks Alceste und queste operette che da me sono composte angespielt.

[2] Im Nov. 1777 machen „sämtliche zu dem Corps de ballet bey der opera buffa gehörige Figuranten", die von Bondini nur 8 bis 10 Thlr. monatlich bekommen, vergebens ein Gesuch an den Hof (910, V 215).

[1] D. h. die Truppe Morelli (seit 1775).

6) S. A. S. E. accorda al detto Impresario la Somma di 7000 Taleri per le spese delle sue opere, ... [vgl. dazu Vertr. von 1770, § 3].

7) ... 60 recite per anno. Beginn der opera buffa: 1. Oktober .... Duo o Tre per Settimana, secondo la volontà della Corte. Tutte le recite che S. A. S. E. farà fare di più, li saranno bonificate a ragione di 50 Taleri per rappresentazione, ma allora l'Entrata della Porta sarà al profitto della Corte ....

[8) vgl. Vertr. 1770, § 5.]

9) ... quando l'Impresario riceverà l'ordine .... di far dipingere qualche decorazione nuova, allora la farà fare a nome suo, e al fine di cadaun'anno .... ne sarà rimborsato della Corte.

[10) vgl. Vertr. 1770, § 7.]

[11) bis 15) vgl. Vertr. 1770, §§ 9—13.]

16) Vertragsdauer: Ostern 1776 bis 1782.

17) Betrifft das Recht B.s, einem dritten die Billetteinkünfte zu überlassen, aber gleichzeitig diesen mit den Ausgaben für die Aufführungen zu belasten; ferner das Recht, Bondini „come per il passato" als Stellvertreter in Dresden einzusetzen ...., l'Impresario Bustelli restando per altro sempre risponsabile dell'esatto mantenimento di tutti Articoli del presente Contratto.

18) Gesamte Subventionssumme: 25000 Thlr. bezw., im Falle der Entlassung des Balletts, nur 21000 Thlr. jährl. (s. o.).

Eine, wie früher erwähnt, ganz bescheidene Besserung der Lage und eine Steigerung der künstlerischen Ansprüche kündigt sich in diesem Vertrag an. Damals dachte man auch ernsthaft an eine erneute Berücksichtigung der opera seria[1]. Nach Ausbruch des bayrischen Erbfolgekrieges wird der Vertrag am 27. Juli 1778 vorzeitig für hinfällig erklärt, obwohl für den Kriegsfall kontraktlich nichts ausgemacht worden war (vgl. dazu VI, 325; besonders 908, X, 167).

Bereits im September 1779 sind Vorbereitungen im Gange für die Wiedereinrichtung der italienischen Oper. Wie Jos. Schuster, so hält sich auch der neue Impresario Ant. Bertoldi in Italien auf, um sich dort nach Sängern umzusehen. Die Lage war keine einfache. Einmal war der Kurfürst entschlossen, das künstlerische Niveau und das einseitige Repertoire der Ära Bustelli nicht wieder zu dulden. Dann aber hatte sich das Publikum inzwischen der italienischen Oper entfremdet: unter dem Eindruck der deutschen Aufführungen, ganz besonders des Singspiels und der deutschen Oper[2]. Die Dresdner Hofkapellmeister selbst hatten diese Wendung mit beachtenswerten eigenen Versuchen beschleunigen helfen. Ähnlich mußte ja schon 1775 Bustelli erhöhte Anstrengungen machen angesichts der plötzlich auftretenden gefährlichen Konkurrenz Abel Seylers. Als 1780 in einem Promemoria des Directeurs vom 8. Oktober die finanziellen Voraussetzungen des Bertoldi-Kontraktes erörtert werden, heißt es (nach einem Rückblick auf die Bustelli-Zeit), daß das „hiesige Publicum, wie man es aus dem Abonnement klar ersehen kann, weit mehr vor das national Spectacle, als vor die Opera buffa geneigt ist", und daß Bertoldi „bey denen Vorstellungen der Opera buffa weit mehr die Ehre, Ew. Churf. Durchl. gut zu bedienen, als seinen eigenen Vortheil angelegen sein lassen wird" (VII, 51).

Von Engagements — es handelte sich ebenso um die Interessen von Kirchen-

---

[1] Haas (Beitrag ...), S. 91.

[2] ZfM III 1ff.

und Kammermusik wie um diejenigen der Oper — werden auf direkten Befehl des Kurfürsten zunächst die der Sängerinnen Sirmen und Bondini und der Sänger Benedetti und Caselli vollzogen (9. Okt. 1779 [VI, 251 ff.]). Mit Abschluß eines förmlichen Kontraktes wurde bis zur Rückkehr Ant. Bertoldis gewartet, der noch im April 1780 in Italien weilt (Vortr. 30. März [VII, 9]). Inzwischen kümmert sich der jüngere Bertoldi um die Vorbereitungen des Opernbetriebes und die Befriedigung der ankommenden Sänger und Sängerinnen.

Der Kontrakt — als Anfangstermin war ursprünglich Ostern 1780 gedacht (VII, 9) — lautet:

1) Promette l'Impresario Bertoldi di servire S. A. S. E. con una Compania di Tredeci persone cantanti, d'un buon Poeta e d'un bravo Pittore teatrale. Questi Soggetti cantanti debbono essere obbligati, di servire nell'Opera seria e buffa, alla musica di tavola, e di Camera, in tutte le funzioni di Chiesa della matina e del doppo pranso, e generalmente per tutto dove lo commanderà S. A. S. E.

2) Questa Compania deve esser composta di Due Soprani, Due Contr'alti, Due Tenori, Un Basso, Due buffi, Due Donne serie e di mezzo Carattere, e Due buffe, inclusivamente di questi Cinque Soggetti che sono stato fermati direttamente dal Direttore di Piaceri, per ordine di S. A. S. E. S'obbliga ancore l'Impresario Bertoldi, di rifermare e di cangiare ogn'uno di questi soggetti, in conseguenza di ordini della Corte, i quali gli saranno significati ogni volta in iscritto dal Direttore di Piaceri. Per pagamento S. A. S. E. accorda al Sigr. Bertoldi, per cad'un anno 13726 Tal. 16 gr. — per i Tredeci Cantanti, 740 Tal. — per il Poeta, e 808 Tal. 8 gr. — per il Pittore, che, come si vede dalla Lista quà giunta, fa in tutto la Somma di 15275 Tal. — ..... Se per ordine della Corte dovesse far venire qualche soggetto che costasse di più gli sarà bonificato straordinariamente. Il viaggio d'arrivo e di partenza che dovrà pagare l'Impresario Bertoldi, in vigore dei Contratti, gli sarà bonificato della Cassa Elettorale.

[3) Aehnlich § 2 des Vertrages 1770.]

4) Promette ..., di produrre ogn'anno Otto Opere nuove, di farle mutare nel secondo anno della sua impresa ogni Tre o Quatro volte al meno e nel Primo anno al più che sarà possibile.

[5) betr. Freibilletts.]

6) S. A. S. E. accorda all'Impresario Bertoldi ogn'anno durante questa impresa, la Somma di 4000 Taleri per tutte le spese dell'impresa sua, e tutta l'Entrata della porta, per le spese ordinarie serali delle rappresentazioni; obbligandosi il medemo Impresario d'incaricarsi di tutte le spese generalmente, e di pagare anche il Maestrino, che deve ripassare le parti con li Cantanti, tenere in ordine la sua musica, accomodare li spartiti ed accompagnare le prove di recitativi in casa sua che si fanno puramente col Cembalo senza Orchestra, il Suggeritore, il Vestiario [vgl. 1770, § 3], ... sue Opere, le quali debbono essere prodotte con tutto il decoro possibile e convenevole alla dignità della Corte.

[7) Beginn: April. Im übrigen wie Vertr. 1776, § 7.]

8) Vertragsdauer: 1. Okt. 1780 bis 1786. Halbjährliche Kündigung seitens des Hofes. ..... Durante questo Contratto l'Impresario e la Sua Compania restano alla piena disposizione della Corte.

9) betr. Benutzung der Maschinen ꝛc.; vgl. Vertrag 1770, § 5. ..... Ma tutto altro vestiario che ci vorrà per le sue Opere, lo farà a Spese sue, come anche pietre, penne etc.

10) Come la Corte paga all' Impresario un Pittore teatrale, tutto quello che sarà dipinto da lui, per il teatro, durante questo Contratto, deve appartenere a S. A. S. E., ma al fine di cad'un anno, il materiale delle dette Decorazioni, come colori, tele, penelli etc.

sarà bonificato all'Impresario, dovendo lui, per questo fine, dare ogn'anno un conto disteso ed esatto delle spese del detto materiale al Direttore di Piaceri.

11) Tutto il vestiario dell'Impresario Bertoldi, ed i spartiti delle sue Opere prodotte con le parti Cavate, saranno tassati da Duo periti al fine di questa impresa, e dipenderà della volontà della Corte, se vuole comprare il tutto secondo che sarà stato stimato dalle persone scelte per questo fine.

[12) vgl. Vertrag 1770, § 6.]
[13) eb., § 7.]
[14) eb., § 9.]
[15) eb., § 10.]
[16) eb., § 11.]
[17) Theaterdiener betr.]
[18) vgl. Vertrag 1770, § 13.]

19) ..... L'Impresario Bertoldi riceverà ogn'anno, durante questo Contratto, la Somma di 19275 Taleri contanti di Sassonia della Cassa a drittura, contra le sue Quitanze, col patto che l'Impresario rendi conto ogn'anno di 15275 Taleri, destinati per il Poeta, il Pittore ed i Tredeci Cantanti, come fù gia detto nel Articolo Primo.

Der Vertrag zeigt gegenüber den Buffellivertrágen grundsätzlich neue Züge. Das völlige Zurverfügungstellen für den Kirchendienst, die Formulierung „opera seria e buffa", die betonten Ansprüche an die Inszenierung, das sind Forderungen, die als Symptome einer neuen Einstellung ihre Bedeutung haben, wenn auch die Wirklichkeit dahinter einigermaßen zurückblieb.

Die erste Aufführung der Ära Bertoldi — Cimarosas L'italiana in Londra[1] — erfolgt am 4. Oktober (ausführliches gedrucktes Avertissement vom 2. Okt. 1780 den Akten beigelegt [VII, 48]). Ein Teil der Sänger und der Sängerinnen stand schon im September 1779 bezw. im Frühjahr 1780 zur Verfügung, wie aus dem „Etat derjenigen Personen, welche durch Bertoldi zufolge der bey seiner Abreise erhaltenen Instruction sind angenommen worden", hervorgeht (VII, 54). Bis auf die Sängerin Baglioni (die anstelle der im Etat für das erste Jahr vorgesehenen Boroni kommt) und einige Nachzügler handelt es sich um dieselben Namen, die dann in der „Berechnung über 15275 Thl. Besoldungen derer sämtlichen Acteurs und Actricen, wie auch an Poeten und Theater Mahler vom 1. Octbr: 1780 bis ulto September 1781" erscheinen (VII, 226). Folgende Namen werden in der letztgenannten Berechnung notiert (mit Angabe der Anzahl der Dienstmonate und der Gehaltshöhe, überdies der Kosten für Herreise und für Rückreise nach Italien)[2]:

Sängerinnen	Sirmen	Bondini
	Beltrani	Baglioni
	Paccini	
Sänger	Bonaveri	Tibaldi
	Caselli	Benedetti
	Damiani	Simon (s. o.)
	Paris	Martini
	Scovelli	Calvesi

1 Nach Ausweis der „Liste der seit dem Jahre 1777 auf dem Churfürstl. Theater aufgeführten Italienischen Opern" (Dresden Landesbibl., H. Sax. G. 941). Aus dieser für den Kurfürsten angefertigten Liste (Besetzungsangaben und Aufführungsziffer bis zum Jahre 1793 enthaltend) ist auch zu entnehmen, daß vielfach im Sommer gespielt wurde.

2 Proelß (S. 231) unvollständig. Unter den Nebenspesen fällt ein Posten von 102 Thlr. auf: an den Capell Meister vor 18 Monathe von ultimo Mart. 1780 bis ultimo Septbr. 1781. Lectiones an die Madlle Beltrani laut ihrem Contract à Monathlich 2 Thlr.

ferner der Theaterdichter Mazzolà und der Theatermaler Orlandi. Zu den Sängern kommt bis 1783 noch als Opernsänger wider Willen der Kirchensänger Carmanini (s. o.).

Die Verträge lauteten auf ein, vier, sechs Jahre. Bei Abschluß wurde in verschiedenster Form der Möglichkeit baldiger Wiederverabschiedung und der Kritiklust des Kurfürsten Rechnung getragen (Sängerverträge in VII, 128 ff.; Kanzleiber. 15. Nov. 1780 [VII, 124]). In der Tat wechselt das Personal bis auf einige Hauptkräfte, besonders im ersten Jahrzehnt ziemlich häufig (vgl. auch Proelß, S. 232 ff.). Ein klares Bild läßt sich auf Grund der jährlich wiederkehrenden detaillierten Besoldungsberechnungen der Akten leicht gewinnen.

Nach Ablauf des Kontraktes mit Ende September 1786 erhält der Directeur zunächst Befehl, den Vertrag von 1780 mit Bertoldi zu erneuern. Es spinnen sich aber — während zunächst unter den alten Bedingungen weitergespielt wird — neue Verhandlungen an (VIII, 200 ff.). Bertoldi wird die Zahlung des Maestrino (s. Vertrag 1780, § 6) abgenommen; dieser soll dafür in Zukunft auch dem Kurfürsten zur Verfügung stehen (Res. 17. Febr. 1787), eine Forderung, auf die sich allerdings der damalige Maestrino Ghinassi nicht einließ (f. 246)[1], vielmehr erst sein Nachfolger Gestewitz (s. u.).

Am 29. März 1787 stirbt Ant. Bertoldi. Der schon verabredete förmliche neue Kontrakt wird also von seinem Sohne Andrea Bertoldi unterzeichnet (Res. 28. April 1787). Er stimmt im allgemeinen mit demjenigen von 1780 überein (Proelß, S. 230). Abweichend ist (abgesehen von der Übernahme des Maestrino)[2] die Zahl der Sänger: 15 statt 13, d. h. 2 Bassisten mehr. Der Vertrag Bertoldis wird 1792 und 1798 auf je 6 Jahre erneuert. Über verschiedene Einzelheiten (Erhöhung wegen Souffleur und Beleuchtung) unterrichtet ein kurz rekapitulierender Kanzleibericht vom 24. Sept. 1798 (909, X 165). Die pekuniäre Höhe, die danach inzwischen über den Vertrag hinaus erreicht worden war, wird durch Res. 28. Sept. 1798 (f. 169) anerkannt, d. h. es wurde auf 6 Jahre neu abgeschlossen (1. Okt. 1798 bis Ende Sept. 1804), wonach Bertoldi „sowohl die im Contract stipulierten Quanta an zusammen 24150 rthl. . . . . jährl. als auch die zu deren Verstärkung unter dem 25. Octobr. 1794 bis auf anderweite Anordnung verwilligte 4000 rth. jährl. ferner, in gleichem Maße, mithin zusammen 28150 rth. jährl. erhalten sollte".

Von den Sängerlisten seien noch diejenigen der Jahre 1794 und 1803 wiedergegeben (Gehalt ohne Quartiergeld):

Besoldungsetat v. 21. Jan. 1794 (909, X 44)		Besoldungsetat v. 15. Jan. 1803 (2427, XI)	
Mad^lle Allegranti	2833 Th. 8 Gr.	Mad^me Paër	2400 Th.
Mad^me Gasperini	1700 „	Mad^lle Pugnetti	1275 „
Mad^lle Manservisi . . .	1133 „ 8 „	Mad^me Mannarelli . . .	666 „ 16 Gr.
Mad^me Mannarelli . . .	666 „ 16 „	Mad^lle Pugnetti jun. . .	606 „ 16 „
Mad^me Cinti	283 „ 8 „	Mad^me Cinti	283 „ 8 „
Monf. Beretta	1416 „ 16 „	Mad^lle Alberghi	283 „ 8 „
„ Dinni	1700 „	Monf. Dinni	1416 „ 16 „
„ Caselli	1133 „ 8 „	„ Saffaroli	1416 „ 16 „

[1] Die Besoldungsberechnung 1785/86 (VIII 184) notiert u. a.: an den Capellmeister Ghinass vor 9 Monath Lectiones vor dem Sänger Cavanna à monatl. 5 rthl.

[2] Über die nunmehrige Stellung des Theatermalers s. u.

Monſ. Cinti[1]	991	Th.	16	G.	Monſ. Ceccarelli	1416	Th. 16 Gr.
„ Mazzoni	991	„	16	„	„ Belli	1416	„ 16 „
„ Bonaveri	1345	„	20	„	„ Cinti	991	„ 16 „
„ Paris	1000	„			„ Benelli	2100	„
„ Verni	991	„	16	„	„ Alberghi	1700	„
dazu;					„ Bonaveri	1700	„
Dichter Mazzolà	640	„			„ Cipriani	1473	„ 8 „
Maeſtrino Geſtewitz[2] . .	325	„			„ Paris	1000	„
Souffleur Torri	150	„			„ Perotti[1]	1275	„
Summa m. Quartiergeld	18717	Thlr.	12	Gr.	Maeſtr. Geſtewitz	325	„
					Souffl. Torri	150	„
					Entrep. Bertoldi	4150	„
					Zul. f. Saſſaroli	200	„
					anzunehm. Second.-Tenor.	600	„
						28531	Thlr. 16 Gr.

Ein Beiſpiel für die Vertragsform am Schluſſe der Buſtelliſchen Ära bietet der den Akten beigefügte Kontrakt des mehrfach erwähnten Sängers Carmanini vom 10. Jan. 1776 (910, VI 71).

Bustelli, Impressario dell'Reggio Teatro di Praga verpflichtet darin Carmanini in qualità di virtuoso di musica ... a sua intiera disposizione per il servizio di tutti ll spettacoli da lui dipendenti di Dresda .... di cantare nelle Musiche di Chiesa, ed Ora-

[1] Giac. Cinti wurde ſeit Erneuerung ſeines Kontraktes 1800 vorwiegend als Operndichter benutzt mit einer Extragratifikation von 50 Thlr. jährl.; entſprechend der Bedingung, „daß ſelbiger bey den neuen zu gebenden Opern, zuvor die Opern-Bücher in Ordnung bringen, oder wenn es die Nothwendigkeit erfordert, ein neues Recitativ oder andere erforderliche Gegenſtände in italieniſchen Verſen zu verfertigen habe" (2427, XI: Inſerat, prſ. 2. Febr. 1801, das übrigens genaue Angaben über den damaligen Perſonalbeſtand macht). Nach Cintis Tode (1807) und nach Paërs Abgang übernimmt Nic. Perotti das Amt, „die Text Bücher der allhier neu aufzuführenden Opern dem hieſigen Bedürfniß gemäß einzurichten und dabey die etwa nöthigen neuen Recitativ- oder Muſicſtücken zu fertigen" (Vtr. 6. Aug. 1810 [2428, XIII]). P. arbeitet erſt einige einaktige Farſen zu ganzen Opern um („aus Mangel anderer guter, ganzer Opern") und richtet dann, im Auftrage des nunmehrigen Königs, Spontinis „Veſtalin" ein („es dürfte wohl unleugbar eine ſolche möglichſt treue Überſetzung eines neuen Italieniſchen Textes unter die, für den franzöſiſchen Ur-Text gefertigte Compoſition, ſchwüriger, als die Fertigung eines ganz neuen Opern-Buches ſeyn"). Mit der Gewährung von 50 Thlr. für dieſe Arbeit durch Reſkr. 25. Aug. endet der Schlußband (XIII) der Acta „Schauſp."

[2] Durch Vortr. 18. Nov. 1798 (911, XIV 98) bittet Geſtewitz, der ſeit 1789 die „mühſame Stelle" des Muſikmeiſters einnimmt, um den Titel „Churfürſtl. Muſikmeiſter", ſowie pekuniäre Garantie für Lebenszeit (350 Thlr. Gehalt), auch „bei etwa erfolgender Aufhebung der jetzigen Unternehmung des italieniſchen Schauſpiels", womit er ſich gleichzeitig für den Dienſt außerhalb der Oper verpflichtet (Reſkr. 26 Jan. 1799 zuſtimmend). Vordem hatte ſich Geſtewitz mehrfach vergebens um eine Stelle in der Hofkirche beworben: 1793 um die Nachfolge des Cornelius (ſ. o. S. 212); beim Abgang Teybers um die Hoforganiſtenſtelle. Sein Lieblingsinſtrument ſei von Jugend auf die Orgel geweſen; er habe auch in Leipzig lange Zeit die große Orgel in der Thomaskirche geſpielt; ein „fleißiger und geſchickter Mann" (Vortr. 13. Dez. 1791 [911, XI 178]).

1805, nach dem Tode von G., wird die Kombination des Maestrino-Poſtens mit einer andern Stelle der Kapelle beſchloſſen. Daher der ablehnende Beſcheid (7. Sept. 1805) auf verſchiedene Bewerbungen des Vortrags v. 18. Auguſt (2427, XVII): unter ihnen diejenige von G. B. Biereij, Muſikdirektor bei der Secondaſchen Schauſpielergeſellſchaft, dem der Directeur das Lob ſpendet, er habe trotz der ſchlechten Geſangskräfte und „des ganz mangelhaft componirten Orcheſters" dieſer Truppe doch Aufführungen „von gehöriger Präziſion" zuſtande gebracht. B. würde die churfürſtl. Stelle trotz ihrer geringen Dotierung ſeiner augenblicklichen vorgezogen haben, die ihm mehr als 1000 Thlr. (für Leipzig und Dresden) einbrachte.

torii, e nelle Musiche di Camera, Accademie, Cantate, che gli saranno ordinate. Gehalt: 150 Ungari, Reise und Wohnung umsonst.

Um die Wende des Jahrhunderts, unter Bertoldi[1], wird bezeichnenderweise die Frage der willkürlichen Veränderungen einer Gesangspartie — in der vorhergehenden Periode etwas selbstverständliches — unter Umständen schon im Vertrag berührt.

Der Vertrag mit Benelli vom 25. Febr. 1802 (2427, XI) bestimmt u. a.: Sarà permesso al Sigr Benelli, in caso che nelle opere Serie e buffe, la parte a lui destinata non fosse confacente a tenore della sua abilità, di cambiare o accomodare a suo genio, si la musica che la parte. Toccante le opere, composte dai Maestri di Capella, di qui il Sgr. Benelli se n'intendirà con Loro, ed il Direttore dimanderà sempre li Ordini di Sua Altezza Elettorale. — Im Gegensatz zum 2. Teil des Vertrages, der sich auf das Verhältnis zu Bertoldi bezieht, verpflichtet der erste Teil B. dem Kurfürsten unmittelbar und zwar lebenslänglich, come Tenore assoluto della sua Corte, come della sua Chiesa ... di cantare nelle funzioni di Chiesa quando gli tocca la sua settimana, e se occoresse, anchè oltre di quella, allor quando S. A. S. Elettorale lo comandasse e lo trovasse a proposito. Oltre a ciò in tutti gli Oratorij, Te Deum, e Sollemnità. Come pure in tutte le Musiche di Camera e di Tavola attenenti al Servizio di S. A. S. E. Sarà però il sopradetto dispensato di cantare nei Cori.

c) Opéra comique.

Die französische Schauspieltruppe von François Favier, die im Winter 1763 noch von Friedrich Christian berufen wird und bis zu der Verfügung vom 19. Aug. 1769[2] offiziell tätig ist, versucht es auch mit den Aufführungen von opéras comiques. In bezug auf das Repertoire werden außer den schon bei Haas (Beitr., S. 84 ff.) erwähnten Stücken in den „Berechnungen" der Akten noch genannt: Le maréchal ferrant, Le diable à quatre nebst dazu gehörigen Balletts, 1765 (910, I 122), Le maître de musique 1766 (I 133 u. 195), Colas toujours Colas 1767 (I 273).

Das Verzeichnis vom 4. Jan. 1766 (I 133) spricht einfach von 12 Bänden einiger opéras comiques. Die Beschaffung neuen Notenmaterials wurde mit Neuanstellungen von Schauspielern verquickt. So erhält ein aus Mannheim von Favier engagierter Schauspieler und Baßsänger Auftrag, Musik für die opéra musique von dort für 8 Louis mitzubringen (908, I 196). Mit Frankreich selbst (Paris, Lyon) war man in Verbindung (besonders ebenda III u. IV). Man schickte, offenbar im Austausch, Hassesche Opern in Kopie dorthin (Vtrg. 29. Apr. 1767 [910, I 273]).

Für die Tätigkeit der Franzosen im allgemeinen, wie für ihre musikalischen Absichten im besonderen, bieten die Acta „Schauspiele" viel ungenütztes Material (908, I/IV)[3]. Die musikalischen Vorbedingungen für die Wiedergabe von opéras comiques durch die Truppe Faviers waren nicht die besten (III 264, IV 3 u. 6). 1764 wird eigens darum ein Musiklehrer angestellt[4]. Der Bratschist der Hofkapelle und Ballett-Komponiteur Adam, der 1765 diesen Posten übernimmt, macht 1766 ein Gesuch mit folgenden für die Zustände charakteristischen Angaben (908, III 206):

---

[1] Die Sängerengagements wurden seit Beginn der neunziger Jahre durch Gestewitz, Rastrelli und einen Sensale Mariano Tamburini in Bologna in Korrespondenzen und Reisen vollzogen. („Berechnungen" 1793 und 1794 bzw. Vortr. 18. Juli 1804 [2427, XI]).

[2] S. o. S. 222, Anm. 3.

[3] S. besonders den Vertrag Favier, die Vorschläge von 1766, die genaue Bestimmung des Rollenfachs (III 36 u. 46, 60, 63, 68).

[4] I 98; vgl. Proelß, S. 216.

„Meine Arbeit bestehet dermahlen darinnen: daß ich denen Acteurs ihre Rôlen aus der Partition herausziehe, selbige nach jedem seiner Stimme also einrichte, daß sie weder zu hoch noch zu tief gehen, und weilen die meisten Acteurs nicht Musicalisch, so müssen die Rôlen auf besondere Art gemacht werden, damit der Acteur im Stande ist, selbe zu lernen. Dazu muß ich bis 3 Buch real Pappier verbrauchen, welches eine Zeit von 2 bis 3 Wochen, tägl. von frühesten Morgen biß abends wegnimmt, braucht mich der Ballet Meister, so muß ich zu ihm kommen, und ihm auf seiner Stube diejenigen Arien zum Ballett componieren, welche vor jezo meistens aus pantomimen bestehen. Nachdem habe 3, 4, oder mehr Wochen zu denen Acteurs zu gehen, um ihnen ihre Rôlen zu lernen, welches eine große Arbeit und von früh 8 bis gegen Abend dauert, wobei viele Treppen zu steigen; bey der general Probe, oder Execution habe denen Acteurs mit Souflieren beyzusteben, überdies auch noch nachzusehen, ob alles richtig copiert ist, sowohl bey der opera als denen Ballets, damit keine Unordnung mit dem orchestre vorfällt".

Adams Bitte um Erhöhung seines Gehaltes — er bekam für seine Tätigkeit und die Ballettkomposition zusammen 200 Thlr., dagegen sein Vorgänger Pitrôt für den Dienst bei der opéra comique allein: 400 Th. — wird übrigens durch Ref. 5. Aug. abgewiesen.

Der Orchesterpart wurde vielfach, aber keineswegs ausschließlich von Militärmusikern bestritten (908, III 86 und 910, II 116b). Die Bläserbesetzung rechnete mit „wenigstens" 2 Oboisten (908, II 167). Für das Ballett — durchschnittlich 8 Paare (II, 175; 19) — hatte der Directeur, der in Engagementsfragen Verbindung mit Paris, Straßburg, Brüssel hielt (II, 1 und 114) besonderes Interesse. Er drang jedoch mit seinen Absichten und den Wünschen des Ballettmeisters Bigatti nicht durch (III, 166, 197: die „allegorischen Balletts" betr.)[1]. Auch der Vorschlag des Directeurs, in Paris echte Kostüme für die Repertoirestücke zu bestellen, wurde aus Geldgründen abgewiesen (IV, 230).

Da verschiedene Mitglieder der französischen Truppe noch über 1769 hinaus als Pensionsempfänger in Dresden blieben, ist zweifellos auch weiterhin bei Hof zuweilen opéra comique gespielt worden[2].

d) Zur Inszenierung der italienischen Oper.

Bustelli arbeitete im wesentlichen mit dem im kleinen Theater vorhandenen Dekorationsfundus[3]. Gegenüber neuverfertigten Dekorationen hatte der Hof ein Vorkaufsrecht. Für die Kostüme hatte in der Zeit Bustellis wie in der Zeit Bertoldis der Entrepreneur aufzukommen[4]. Bustelli bestellte sie aus Billigkeitsgründen häufig in Prag, so zum Rè alla caccia, 1767 (908, VI 31). Unter Bertoldi erhielten die Sänger und die Sängerinnen kontraktgemäß nur das Kleid, alles übrige „als seidene Strümpfe, Bänder, Handschuhe, Stiefeln, Hüthe, Federn u. dgl., welches überhaupt unter dem Namen Fourniture begriffen wird", mußten sie sich selbst beschaffen (Vortr. 18. März 1791; 911, XI 35).

Obwohl der Vertrag von 1766 sich darüber nicht ausspricht, so stand dem Hof doch schon um diese Zeit ein eigener Theatermaler zur Verfügung: der Churf. sächs.

[1] Im Vortr. 8. April 1768 (IV 226) ist von einem „Kroatenballett" der Franzosen die Rede.

[2] Grétrysche Opern werden in den „Berechnungen" 1774/75 genannt (910, IV 262). Vgl. auch Fischiettis operetta francese „Le tuteur dupé" für das Privattheater des Grafen [Aloys?] Brühl (ZfM II 422).

[3] S. d. Verträge 1766 § 2, 1770 § 5, 1776 § 9.

[4] S. 1776 und 1780 § 11.

Hof- und Staats-Calender nennt seit 1776 Joh. Benj. Müller als Theatral. Hofmahler (unter Civil-Ober-Bau-Amt, S. 179)[1]. Daneben tauchen, im Zusammenhang mit den sich nun häufenden Aufführungen im Pillnitzer Schloßtheater[2], 1774 und 1775 noch zwei weitere Namen auf: Orlandi und der „Meißnische Mahler" Joh. Ben. Theile (auch Theil genannt)[3].

Orlandi wird dann 1779, noch bevor die neuen Theaterstatuten mit dem Hof verabredet worden sind, von Bertoldi engagiert (jährl. 250 Dukaten + 100 Thlr. Quartiergeld bei viermonatl. Kündigung) und kommt Ende Nov. 1779 nach Dresden (908, VI 267). Mit Schluß der Saison 1781/82 kehrt er nach Italien zurück (VII, 321). Dafür tritt der eben erwähnte Theile ein als eigentlicher Kandidat des Hofes, der ja jetzt kontraktlich die Besoldung eines Theatermalers übernommen hatte (§ 10). Theile, der sich 1780, bei Beginn her Bertoldischen Aufführungen auf einer Studienreise befand, wird durch Ref. 10. Aug. 1782 als Theatral-Mahler und gleichzeitig als Professore in der theatralischen Perspective bey der Academie der Künste angestellt. Kanzleiber. 26. Mai 1800 (911, XIV 320):

Theile, vorher an der Porzellan-Manufaktur angestellt, wurde, nachdem er auf kurfürstl. Kosten eine Reise nach Italien gemacht hatte, der Nachfolger des vorherigen Theatermahlers Müller mit dessen vollem Gehalt 600 Thl. (jährlich aus der Ober-Bauamtkasse zu zahlen) und mit dem freien Quartier Müllers „bey dem Mahlersaal". Die Verpflichtungen Theiles, abgesehen von der Theatermalerei, waren: 2 akkademische Scholaren unterrichten; sich auch außer dem Theater brauchen zu lassen; keine fremden Arbeiten ohne Erlaubnis zu übernehmen; keine Vergütungen für seine Arbeiten zu verlangen außer den Materialien. Th. unterstand zunächst wie die früheren Theatermaler dem Directeur des plaisirs. Auf Betreiben des Graf Marcolini, Direktor der Kunstakademie, aber wurde er, da er als Professor zu mancherlei Arbeiten verwandt werden ollte, unterm 2. Sept. 1782 dem Marcolini unterstellt und dem Directeur aufgetragen, daß er „bey vorfallenden Theater-Arbeiten" mit ihm, dem Grafen Marcolini „zu communiciren habe"[4].

Bis 1788 wird im Hof- und Staats-Calender auch noch Ferdinando Bibiena als „Theatralischer Hofmahler" geführt (vgl. 908, IV 216)[5]. Er wird 1767 bei der höfischen Wiederholung von Maria Antonias Trionfo della fedeltà[6] noch einmal herangezogen (908, IV 103). Bei einem zweiten Sonderfall, Naumanns Festoper La clemenza di Tito 1769 zur Hochzeit des jungen Kurfürsten (bekanntlich der letzten Aufführung im großen Opernhause) liegt die Inszenierung in Händen von Quaglio aus Mannheim, Sebastiano Wetzel (einem der Miterbauer der katholischen Hofkirche) und Jos. Roos[7].

1790 erörtert der Directeur in einem Vortrag vom 7. Oktober (911, X 220 ff.) die Frage der Nachfolge des alternden „Maschinen- und Hof-Zimmermeisters" Christ.

---

[1] Dieser wird schon 1771 in den Akten erwähnt (Vortr. 13. Dez. [910, III 209]): er sei wiederum (!) in Dienste genommen worden mit 300 Thlr. Gehalt und bitte um das Quartier beim Malersaal, das er schon früher innegehabt habe.

[2] Sie werden jetzt an höfischen Festtagen üblich. Schon 1771 war zu Prinz Carls Geburtstag Gassmanns L'amore artigiano gegeben worden (910, III 176).

[3] 910, IV 241 und 908, VI 120 bzw. 910, IV 303 und VI 12, 133.

[4] Von einer solchen außertheatralischen Verwendung Theiles wird z. B. für den letzten Tag der Pillnitzer Entrevue 1791 berichtet (Dresdn. Geschichtsbl. 1911, Nr. 1, S. 142).

[5] Er stirbt am 30. Juli 1788 (911, X 21).

[6] Proelß (S. 219) fälschlich: Talestri.

[7] Damals Professor an der Kunstakademie, später Direktor der Wiener Galerie (s. Hof- und Staats-Cal.).

Gottl. Reuß, den sowohl Bustelli als Bertoldi kontraktgemäß weiterbeschäftigt hatten. Er schlägt dafür neben dem schon früher bewährten, in Warschau lebenden Hof-Baumeister Sim. Gottl. Zugk (s. o.) den Schwiegersohn von Reuß, George Friedrich Winkler, vor, der seinen Schwiegervater schon öfters vertreten habe, so bei der Aufführung von Schusters „Rübezahl" (1789). Die Stellung des „Maschinenmeisters" wird zwar offiziell nicht wieder besetzt; immerhin wird Winkler seit 1793 im Hof- und Staats-Calender als „Hoftheater-Zimmermeister" geführt (während Reuß gestrichen wird).

In dem erwähnten Vortrag nimmt der Directeur Stellung gegen das Engagement eines ausländischen Maschinisten und theatralischen Baumeisters. Der alte, nunmehr dienstuntaugliche Reuß habe das Maschinenwesen mit besonderer Geschicklichkeit und in langer Praxis in Dresden angelegt; die kleinste Veränderung durch einen auswärtigen, an andere Maschinerie gewöhnten, würde alles verderben. Ein Italiener oder Franzose, „so geschickt er auch wäre, würde, wie ich das Beyspiel an dem alten Bibiena und dem berühmten Servandoni erlebet, mit aller seiner Kraft stecken bleiben, auch umso weniger fortkommen, als ihn die Theaterhandwerker nicht verstehen würden". Von Zugk sagt der Directeur, er habe bei den großen Opern und Ballets, welche von König mit dem Dresdner Ensemble während des siebenjährigen Krieges auf Veranlassung Friedrich Augusts II. in Polen gab, nicht nur das ganze Maschinenwerk „dirigiret", sondern auch, da er „ein guter Zeichner und in der Perspective sehr stark ist, alle Decorationes erfunden und im kleinen verzeichnet und coloriret, damit die pohlnischen Mahler, welche niemals Decorationes gemahlt hatten, und die ich doch aus Noth gebrauchen mußte, selbige im großen Executiren konnten".

Von entscheidender Bedeutung für die Geschichte des Dresdner Dekorationswesens in der nach-Hasseschen Zeit ist die Tätigkeit Theiles. Der Aufschwung der Theaterverhältnisse, der mit Beginn der Ära Bertoldi 1780 einsetzt, läßt sich nun auch auf szenischem Gebiet erkennen[1]. Die wachsende Berücksichtigung der opera semiseria und eroicomica im Repertoire und besonders in der bodenständigen Dresdner Produktion seit der Tätigkeit des Theaterdichters Caterino Mazzolà, der 1781 auch den damals in Dresden lebenden jungen Da Ponte zur Arbeit mit heranzieht[2], führt von selbst zu einer neuartigen, sehr farbigen, vielfach romantischen Gestaltung des Bühnenbildes im Sinne der vollentwickelten, naturnahen „Milieubühne"[3], mit starker Ausnutzung plastischer Dekorationen. Wirkungen aus dem Bereich des Wiener Zaubersingspiels werden hier vorweggenommen (so in Schusters „Rübezahl", in dem mit Zauberrute, Zauberspiegel, Zauberwein gearbeitet wird), Szenenbilder mit Vorliebe im Anschluß an bestimmte Landschaftsmotive entworfen[4]. In Verbindung mit zeitgenössischen Berichten, mit den genauen Anweisungen in den Textbüchern Mazzolàs vermögen gerade die ausführlichen Aufzählungen in den Theaterakten ein Bild zu geben von der damaligen Art der Dresdner Opern-Inszenierung.

---

[1] Bertoldi überschreitet 1796 den Etat bei Vorbereitung von Salieris Palmira (909, X 119) und bittet im Februar 1798 um Vorschuß wegen des „beträchtlichen Aufwandes, welchen die neuangekommenen und vorzüglichen Opern erfordern" (eb. f. 136).

[2] In eben dieses Jahr fällt die zu festlichem Anlaß geschriebene ernste Choroper Osiride von Mazzolà/Naumann: ein Werk von stark freimaurerischem Einschlag, das in Grundidee und Durchführung sehr auffallende Verwandtschaft mit der „Zauberflöte" zeigt.

[3] E. Lert, Mozart auf dem Theater (2. Aufl.), S. 216.

[4] Vgl. meinen Aufsatz „Zum Aufführungsstil der Dresdner Oper gegen 1800" (Der Zwinger, Hrsg. Dr. K. Wolff, IV, H. 23).

So ist in den „Berechnungen" neuverfertigter Dekorationsstücke 1783 (908, VIII 37) die Rede von einem „Monstrum so zerspringt" und — wie sehr häufig — von „Bäumen so sich vergrößern und zerspringen" (zu Seydelmanns Capriccio corretto). In Schusters Servo padrone gab es 1793: ein practikables Weingebürge bestehend in 14 Rähmen mit Ausladungen, 5 hohen Stellagen, 4 hohen Treppen, 2 Appareillen und 1 transparenten Bogen; ferner 4 Stück hohe Rähmen nebst Stellagen zum Wasserfallen, dazu 8 Wellen, das Wasser beweglich zu machen.

Die neue Richtung, die Theile weist, wird nach dessen Tode 1797 (3. März) von seinen beiden Nachfolgern aufgenommen: dem bei der Porzellan-Manufaktur angestellten Landschaftsmaler Joh. Gottfr. Jentzsch und dem (als nicht honorierten Hoftheater-Zimmermeister schon genannten) Architekten George Friedrich Winkler, einem Schüler Theiles. Diese beiden — sie sind übrigens bei Proelß ebensowenig genannt wie Theile — liefern zunächst gegen Diäten „zur ziemlichen Zufriedenheit" die notwendigen neuen Dekorationen und werden endlich am 31. Mai 1800 mit dem halben Gehalt Theiles angestellt (je 300 Thlr. jährl. und freie Wohnutg bei dem Maschinensaale an der Zwingerbrücke; aber keine besondere Bezahlung für Theaterarbeiten, sondern nur Vergütung der Materialien in Geld oder natura [911, XIV 312]).

Vgl. auch 2427, XVI: Durch Res. 20. Okt. 1804 wurde jedem ab 1. Nov. eine Zulage von 100 Thlr. bewilligt, dem Mindestvorschlag des Directeurs im Vortr. 7. Sept. entsprechend. Dieser Vortrag beleuchtet die außerordentliche pekuniäre Hintansetzung der Theatermaler: ihr Fach und „die Menge der Geschäfte" mache es ihnen unmöglich, durch Verkauf ihrer Kunstwerke oder durch Unterrichtserteilung einen Nebenerwerb zu erlangen, so daß die Theatermaler nicht nur hinter den Lehrern der Akademie, sondern sogar hinter den meisten Mitgliedern der Kapelle zurückständen. Ferner zur Begründung des Gesuchs: Theile bekam als einziger Theatermaler denselben Gehalt wie jetzt die beiden zusammen, brauchte aber mindestens um die Hälfte mehr Gehilfen „zu Fertigung der Decorationsarbeiten".

Jentzsch und Winkler, die mit der Inszenierung von Naumanns letzter Oper Aci e Galatea (1801) auch außerhalb Dresdens einen bedeutenden Ruf gewinnen, machen, wie vordem Theile, auf Kosten des Hofes Studienreisen ins Ausland.

Jentzsch (Winkler gegenüber dadurch im Vorteil, daß er auch noch nach 1800 „nach seiner älteren Anstellung als zur Academie der Künste gehörig fortdauernd betrachtet" wurde) erhielt auf Antrag Marcolinis durch Reser. 9. Jan. 1802 Urlaub nach Italien, besonders Rom. Der Urlaub wurde dann bis zum Frühjahr 1803 verlängert und der Reisezuschuß erhöht (darüber Kanzleibericht 23. Juni 1806 [2427, XVII]. — Für Winkler vgl. Vortr. 5. Juni u. Kanzleiber. 23. Juni 1806; dazu ein Gesuch Winklers vom 27. Mai 1805. W. war schon vor seiner Anstellung, noch zu Lebzeiten Theiles, auf eine Studienreise gegangen, die er aber bereits nach einjährigem Aufenthalte in Wien (... „um die Einrichtung der dasigen Theater kennen zu lernen") der beginnenden Unruhen wegen abbrechen mußte. 1805 und 1806 wird die Urlaubsbitte wiederholt; freilich erfolglos. W. sagt dabei u. a.: seit seiner Anstellung habe er alle übrige Zeit „den Studien der Geschichte und dahin einschlagenden Wissenschaften" gewidmet, möchte aber nach Italien und Frankreich, „um mir in den großen Schulen für die Künste noch Kenntnisse zu sammeln und meine Wissenschaften zu erweitern". Der Directeur verweist auf Jentzsch' Reise und die Reisen mehrerer Mitglieder der Malerakademie, hebt das Streben W.s nach „Erlangung mehrerer Vervollkommnung" hervor, sowie des Kurfürsten „beyfällige Aeußerungen über einige seiner Decorationsausführungen". „Wenn nun des Theater-Mahlers Winklers Ueberzeugung, daß er eine solche höhere Vervollkommnung, soviel die Mahlerkunst überhaupt und besonders die Architectonische, — als das von ihm hauptsächlich zu bearbeitende Fach betrifft, am besten in Italien und, soviel die in Rücksicht des theatralischen Effects, der besseren Beleuchtung, des schnelleren

Mechanismus und sonst gemachten neuerlichen Vorschritte anlangt, nächst Italien auch vorzüglich mit in Paris werde erlangen können — wohl gänzlich in der Wahrheit beruht: da übereinstimmenden Nachrichten nach am letzteren Orte, besonders bei Ausführung der Ballets auch in Rücksicht der Decorationen und der Maschinerie viele neue Ideen ausgeführet worden: so dürfte die gnädigste Gewährung der zu einer solchen Kunstreise demüthigst erbetenen Erlaubnis bey einem so fleißigen und talentvollen Manne als der Theater-Mahler Winkler für den Höchsten Dienst überhaupt — und besonders auf den Fall von sehr großen Nutzen seyn, da es Ew. Churf. Durchl. gefallen sollte, mit dem hiesigen Theater eine so sehr zu wünschende und früher oder später doch nothwendig werdende Veränderung anzuordnen." Zu der letzten Bemerkung s. Nota d. Kanzleiber.: Schon 1804 sei die Einrichtung des großen Opernhauses zu den gewöhnlichen Vorstellungen vorgeschlagen (Zeichnungen angefertigt!), aber zurückgestellt worden.

Wie in diesem Zusammenhang, so wird auch schon in einem Memorial aus dem Jahre 1799 (auf welches hin dann Winklers reguläre Anstellung erfolgen sollte), die selbständige Bedeutung offenbar, die die Theatermalerei mit Theile gewonnen hatte:

Anlage zum Vortr. 15. März 1800 (s. o.): Durchlauchtigster Churfürst, gnädigster Herr: Ew. Churfürstl. Durchl. haben gnädigst geruhet, unter der Direction Höchstdero Ober-Cammerherrn Grafen Bose, mir seit 1797 größtenteils die erforderlich gewordenen theatralischen Mahlereyen vorzeichnen und fertigen, auch unter meiner Aufsicht und Anleitung von anderen Künstlern ausarbeiten zu lassen. Ich habe vor dieser Zeit 14 Jahre bey dem Professor Theil dieses Fach studiret, und sowohl dieses geschickten Meisters Lehren benuzet, als auch die Werke der Kunst mit möglichstem Fleiße gelesen, und ihre Muster nachgeahmt, und nach meiner Ueberzeugung und verdienter Künstler Urtheil mich geschickt gemacht, um die Stelle eines Theatermahlers unterthänigst ansuchen zu dürfen. Der Theatermahler hat einen entschiedenen Einfluß auf die bildenden Künste und den Geschmack der Nation; und schon von dieser Seite fühle ich sattsam die Wichtigkeit dieser Function, besonders in Ew. Churf. Durchl. Staaten, da in solchen seit langen Jahren eine Künstler-Schule, namhaft für ganz Europa in den blühendsten Zustande sich befindet. Ich erkühne mich zu behaupten, daß um alle Pflichten dieses Dienstes, in obiger Hinsicht genügsam nach meinen davon hier erlangten Begriffen erfüllen zu mögen, auch das Studium der Theater-Mahlerey fremder Länder ein nothwendiges Erforderniß jedes Subjectes werden müsse; um nicht immer in einem Stile, in einer Manier den erforderten Gegenstand, besonders idealischen Werths, darzustellen, sondern auch entfernter Menschen Sitten und geschmackvolle Darstellungsweise zu benutzen. Um nun diese Absicht zu erreichen, nahm ich mir schon bey des Professor Theils Lebzeiten vor, eine Kunstreise durch den besten Theil Europas zu machen, mußte aber schon in Wien. wegen der kriegerischen Unruhen meinen Plan damals aufgeben und zurückkehren. Insofern nun Ew. Churf. Durchl. die hiesige Theatermahlerey mir anzutrauen oder inmittelst wenigstens mit einem Interimsgehalte zu begnadigen geruhen wollten, so würde ich unter dieser Vergewisserung meiner künftigen Anstellung und eines gesicherten Auskommens, da ich erst 28 Jahre alt bin, allen Erfordernissen entsprechen, welche ich selbst als solche bey benannter Stelle aufgestellet habe. Ew. Churf. Durchl. geruhten bisher meine Arbeiten mir tageweise vergüten zu lassen, und die diesjährige Theater-Rechnung wird einen hinlänglichen Beweiß darbieten, daß ein jährlicher Gehalt durch jene Ausgaben gedecket, und also meine Anstellung ohne Kosten und mehr zu meiner Beruhigung für die Zukunft bewürket werden könnte. Mein Mitgehülfe in theatralischer Mahlerey, der Mahler Jentzsch, ist eigentlich bey der Meißner Porzellan-Fabrik angestellt, und hat also in den Zeiten, wo hier beym Theater nichts zu tun ist, daselbst seinen ununterbrochenen Verdienst; dahingegen ich in den Zeiten, wo beim Theater nichts zu mahlen ist, auch ohne einige Bezahlung hier ausharren muß, als weshalb ich beträchtlich zurückgesezet werde, da der ungewissen und unbestimmten Theatermahlerey halber mich mit anderen Nahrungs-

zweigen nicht befassen kann. Ew. Churf. Durchl. höchsten Gnade überlasse ich die Bestimmung meines künftigen Schicksals in der mir lebhaften Ueberzeugung, daß unbegrenzte Treue und wahrer Diensteifer mein Leben erfüllen und ich unverändert stets verharren werde. Ew. Churf. Durchl. unterthänigster George Friedrich Winkler, Dresden, am 7. November 1799.

e) Zur Stellung des Hofkapellmeisters.

Die Stellung des Kapellmeisters macht auch in Dresden in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts grundlegende Wandlungen durch. War der Dresdner Wirkungskreis Hasses vollendetster Ausdruck einer Kunstübung, in der die Person des Komponisten und diejenige des Kapellmeisters sich prinzipiell deckten, in der die „Doppeldirektion" im vollsten Gleichgewichtsverhältnis in die Erscheinung treten konnte, gestützt auf zwei Persönlichkeiten wie Hasse und Pisendel[1], so ändert sich, zumal auf Operngebiet, mit Einrichtung des Buffobetriebes, nach Hasses Abgang das Bild. Hier, angesichts eines rasch wechselnden Repertoires, hatte der Dirigent ja nur im Ausnahmefalle eine eigene Sache zu vertreten. Die musikalische Leitung tritt jetzt überdies als selbständiger künstlerischer Faktor viel weniger sinnfällig bei der Aufführung hervor als zur Zeit Hasses, der vom clavecin du Maître de Chapelle aus den ganzen Apparat überblickte[2]. Im Dienst der sehr ungleichmäßigen Bustelli-Truppe erschöpft sich die Tätigkeit des Kapellmeisters im Handwerklichen: im „Accomodiren" der Partituren, im oberflächlichen Einstudieren und im reinen Akkompagnieren bei der Aufführung (im kleinen kurfürstl. Theater wurde nicht mehr, wie im großen, mit zwei Clavecins gearbeitet!)[3].

Es ergaben sich in diesem unruhigen, durch lange Kapellmeister-Urlaube (besonders Naumanns) immer mehr erschwerten Betriebe auch Folgen für den Kirchendienst, bei dem der Kapellmeister — der Tradition gemäß die Notenrolle in der Hand und das Akkompagnement dem Organisten überlassend[4] — an sich dem Eindruck des Dirigenten im modernen Sinne näher kam. Der Kapellmeister oder der „Kirchencompositeur" — der Titel ist jetzt für die Funktion ohne Belang[5] — wird im wachsenden Maße gezwungen, auch fremde Werke zu dirigieren (wie es bei der traditionell weiter gepflegten Literatur, d. h. besonders bei Hasses Werken, ohnehin der Fall war)[6]; oder aber es wird zu dienstlicher Trennung Zuflucht genommen: so übernimmt z. B. 1777 Schuster ausschließlich den Kirchendienst — prinzipiell gab es einen regelmäßigen wöchentlichen Wechsel der Hofkapellmeister in Kirchen- und Kammermusik —, während das Opernakkompagnement, wie in den folgenden Jahrzehnten dauernd, Seydelmann obliegt[7]. Von einer wirklichen Führung kann in den Jahren vor 1780 kaum die Rede sein, zumal da auch die Violindirektion in einflußloser Hand war (s. o.).

1 Vgl. G. Schünemann, Geschichte des Dirigierens (1913), S. 206.

2 Ebenda, S. 200.

3 Das Akkompagnement in der Oper wurde gegen 1770 zuweilen auch von den beiden Hoforganisten mit besorgt (910, III 21).

4 Vgl. dazu Vortr. 29. März 1795 (910, XIII 17).

5 Vgl. Cahn-Speyer, S. 25.

6 Sicher ist, daß man ein unbedingtes Vorrecht des Komponisten, eigene Werke persönlich aufzuführen, nicht anerkannte (vgl. Haas, Schürer, S. 270). Ferner ergibt sich aus dem Vortrag vom 30. April 1767 (Abdruck bei Haas, S. 268), daß der Kirchenkomponist ein Eigentumsrecht an Einzelstimmen und Partitur seiner für die Hofkirche geschriebenen Arbeiten nur hatte, sofern er selbst — und nicht ein Kopist des Hofes — die Kopie angefertigt hatte.

7 Vgl. Cahn-Speyer, S. 21.

Der Aufschwung der Orchesterverhältnisse nach 1780 geht eng zusammen mit einem gestärkten Einfluß der Orchesterleitung. Der Directeur stellt, wie schon gezeigt, 1789 die Fortschritte des Orchesters an „Accuratesse" und „Execution" seit Eintritt des Konzertmeisters Babbi fest. In der Ausübung der Doppeldirektion verschiebt sich also das Schwergewicht durchaus nach Seiten der Leitung von der ersten Geige aus. Der Literatur, die in der kurfürstlichen Kammermusik gespielt wurde, konnte das nur zum Vorteil gereichen; in der Oper aber mußte sich umsomehr ein Zwiespalt zwischen aufzuführender Literatur und Leitungsmodus bemerkbar machen[1], je mehr man sich an Aufgaben wagte, welche einer, Bühnengeschehen und Orchester eng zusammenfassenden Kraft bedurften und überdies den Cembalo-Klang (vom secco abgesehen) zurückdrängten[2].

Die Wurzel des Übels lag in der Formulierung des letzten Vertrages mit Naumann vom 20. Nov. 1786. Durch ihn wird Naumann lebenslänglich mit 2000 Thlr. Gehalt gebunden, um dabei lediglich zur Direktion der eigenen und der Hasseschen Kirchenmusik an hohen Festtagen — eine Art lokaler Ehrensache — verpflichtet zu werden. So sehr dieser Vertrag das organisatorische Merkmal einer neuen Zeit ist, indem er nicht nur den Komponistennamen von nunmehr internationaler Berühmtheit, sondern auch die Kapellmeister-Persönlichkeit ersten Grades ausdrücklich anerkannt[3], so stark retardierend war seine Wirkung auf die Gesamtentwicklung. Der Mangel einer ständigen Führung im engeren Sinne des Wortes wird besonders im Opernbetrieb immer unangenehmer empfunden.

In den neunziger Jahren unternimmt es der dilettierende Directeur von Bose von der verkehrten Stelle aus, dem Übel zu steuern. Anstatt den Versuch zu machen, die Dirigentenkraft, zu der sich Naumann in anspruchsvollen Aufgaben auswärts entwickelt hatte (besonders in Berlin neben dem Fortschrittsmann Reichardt), für das laufende Repertoire nutzbar zu machen, läßt er sich mit dem charlatanhaften Vinc. Rastrelli ein, in der Erwartung, dieser werde künstlerisch eine Art von gutem Hausgeist spielen (s. o.). Am Schluß des Jahrhunderts will man sich die primitive, auf lazzi erpichte Regie des Baßbuffos Bonaveri und das unpersönliche Akkompagnement Seydelmanns nicht länger gefallen lassen.

Mit der Übernahme der Direktion durch den kunstsinnigen Freiherrn von Racknitz 1800 erfolgt der Umschwung. Racknitz regt Naumann, der sich der Dresdner Oper fast entfremdet hatte, nochmals zu einer Arbeit und zu einer Dirigentenleistung großen Stiles an (Aci e Galatea, 1801) und gewinnt den jungen Ferdinando Paër für Dresden.

Nach dem, die gesamten Kapellmeister-Verhältnisse seit 1764 rekapitulierenden Kanzleiber. v. 10. Sept. 1804 wurde P. zunächst vom 3. Mai 1802 bis mit 2. Mai 1805 auf 3 Jahre dergestalt engagiert, „daß er alljährlich zwei neu componierte Opern liefern, dafür aber 750 Rthl. erhalten solle" (das darauf bezügliche Reser. erst nachträglich 29. Januar 1803 ausgestellt!).

[1] Vgl. dazu auch Schünemann, S. 253 und 176.

[2] So Salieris Palmira 1796; die „Zauberflöte" als „drama eroicomico" 1794.

[3] Bezeichnenderweise bekommt jetzt Naumann neue Arbeiten für die Hofkirche vom Kurfürsten extra honoriert (Klemens Meyer, Gesch. d. Mecklenb.-Schweriner Hofkapelle [1913], S. 256/57). 1785 und später erhalten auch Schuster und Seydelmann einigemal eine Vergütung für die Partituren ihrer Kirchenmusik (jedoch nicht ihrer Opern), „aus Gnaden und ohne Konsequenz auf künftige Fälle" (Kanzleiber. 8. Juni 1807 [2427, XV]). — S. auch Paërs Vertrag (s. u.); vgl. dagegen den Vertrag Fischiettis von 1766 (ZfM II, 422).

Im Vortr. vom 23. Nov. 1803 trägt der Directeur (Vitzthum von Eckstädt) den Wunsch Paërs nach lebenslänglichem Engagement vor und berührt damit wieder die Frage der „Besetzung der durch Naumanns Tod vacanten dritten Capell-Meister-Stelle". — (Schon im Vortr. 5. Apr. 1803, als es sich um die durch Rastrellis Abgang erledigte, von Gestewitz vergebens erstrebte Compositeurstelle handelte, war vorgeschlagen, die Stelle unbesetzt zu lassen, und „diese Funktion mit der vielleicht beabsichtigten Anstellung eines dritten Capellmeisters an des verstorbenen Naumanns Stelle, zu combinieren".) — Nachdem der Direct. die Steigerung von Schuster und Seydelmann auf 1200 Thaler (also um 200 Thaler) vorgeschlagen hat, beantragt er für Paër ebenfalls 1200 Thaler, „dagegen derselbe also den Kirchendienst mit denen beyden anderen Capell-Meistern alternative — den sämtlichen Operndienst aber allein und ohne eine besondere Gratifikation zu verrichten haben würde"; ferner wie bisher für jede komponierte Oper 125 Dukaten, „da bey dem jezigen Mangel anderer so guter Theater-Compositeurs, sein ausgezeichnetes Genie wohl einer vorzüglichen Aufmunterung und Belohnung würdig ist, — besonders aber zum Besten des Dienstes und um diesem seinem Genie immer neue Nahrung zu geben, es nothwendig zu sein scheint, daß derselbe von Zeit zu Zeit Reisen unternehme, welche aber allerdings einen sehr beträchtlichen Kosten-Aufwand verursachen". — Mit dem Vortr. 20. Aug. 1804 wurde dann endlich ein noch günstigerer von Paër mit dem Directeur schon durchgesprochener (!) Kontrakt vorgeschlagen, der durch Reser. 15. Sept. 1804 genehmigt wurde. „Il Sig^re Maestro Pär servendo Sua Altezza Serenissima l'Elettore in qualità di Maestro di Capella, sarà obligato di fare tutto ciò che i medesimi son obligati di fare, tanto in Chiesa, che in Teatro e dovunque gli verrà commandato da Sua Altezza Sereniss. l'Elettore. Accompagnerà le Opere quando Sua Altezza glielo farà ordinare. Accomoderà i spartiti addatandogli alle voci, e ci farà qualche pezzo di musica quando sarà necessario. Darà i spartiti che avrà composto altrove, e per tutti questi oblighi gli si accorda la Somma anualmente pagata di mese in mese, di mille e due cento Taleri. Di più un'opera nuova poi che comporrà ogn'anno, da rapprentarsi nei mesi d'inverno, riceverà, lorche la presenta trè cento Taleri. La paga dei mille e due cento Taleri comincerà trè mesi prima del suo ritorno in Dresda, che è quanto il Sig^re Maestro Pär ha promesso". (Alles Zitierte in Loc. 2427, XVI.)[1]

Mit Paër tritt nicht nur ein bedeutender Komponist, sondern vor allem der Typ des „Berufskapellmeisters"[2], des vielseitigen Opernfachmannes, erstmalig in Dresden unzweideutig in die Erscheinung. Bei seinem Vorschlag, Seydelmann am Flügel der Oper durch Paër zu ersetzen, macht der Directeur ausdrücklich den „veränderten Geschmack in der Aufführung der neueren Theatralischen Music" und Paërs „gründliche Kenntnisse eines Theaterregisseurs" geltend[3].

Noch gibt es freilich einen Rückfall in die Opernleitung der vorhergehenden Epoche. Napoleon nimmt bei seinem Dresdner Erscheinen 1807 Paër in Beschlag[4] und der

[1] Fürstenau (S. 174) danach zu berichtigen und zu ergänzen. Ebenso Cahn-Speyer (S. 34 und 47). Der endliche Vertrag enthält nicht eine Verpflichtung zur gesamten Operndirektion für Paër. Die durch Resfr. 17. Mai 1806 noch gewährte übliche Gratifikation für Seydelmann bezieht sich zwar nur auf „verschiedentlich verrichtete Direktion"; aber ausdrücklich: „des Orchesters: bey der italienischen Oper ... im letztverflossenen Sommer und Winter". Nach Vortr. 21. Mai 1808 (2428, XIII) besorgte während der Krankheit und nach dem Tode Seydelmanns im Winter 1806/07 der Kammermusiker und Musikmeister Franz Schubert die Direktion der italienischen Oper.

[2] Schünemann, S. 253ff.

[3] Cahn-Speyer, S. 46.

[4] Ein Resfr. vom 13. Juni 1807, vgl. Vtr. 15. Mai, bewilligt dem „in Unsern Diensten gewesenen Capellmeister Paër" für eine „für den hiesigen Kirchendienst componierte Messe nebst einem Offertorio" 36 Thlr., 20 Gr. (2427, XVII).

1802 entlassene Rastrelli taucht nochmals als Lückenbüßer in der Oper auf. Mit dem Kommen Francesco Morlacchis 1810 aber ist das Gleichgewicht schnell wiederhergestellt.

Sein Dresdner Vertrag[1], der (Spontinis späterem Berliner Vertrag verwandt)[2] die Komposition einer neuen Oper nur als einen Nebenpunkt enthält, verpflichtet Morlacchi „sämtliche Opern von anderen Compositeurs in Scene zu setzen", mit der Einschränkung jedoch, daß er „bloß bei der ersten Vorstellung solcher fremden Opern zu dirigiren" habe.

Im Anschluß an diese Bestimmung — sie ist für die jetzige Bewertung des maëstro al cembalo bezeichnend genug — kommt es in Dresden zu einer letzten Auseinandersetzung zwischen alter und neuer Zeit, wobei als Hauptforderung wiederum die „möglichste Übereinstimmung der Musik mit der Handlung" hervortritt. In den Vorträgen vom 2. und 20. Dez. 1810, auf die die Antwort mündlich erfolgte, wird der Sachverhalt durch den Directeur Vitzthum von Eckstädt, nicht ohne amüsanten Beigeschmack, dargestellt. (Loc. 2427, XVIII):

Rastrelli bekam Befehl, die zweite und die folgende Vorstellung zu dirigieren. Dieser beschwert sich daraufhin, es sei für ihn als den „älteren Königl. Diener" kränkend, dem „erst ganz neu angestellten Capellmeister Morlacchi nachstehen zu sollen". Er könne außerdem die folgenden Aufführungen nicht gut dirigieren, wenn er die Proben nicht leite, und also über Tempo und Komposition nicht völlig orientiert sei. Folge dieses letzten Einwandes war die Verfügung: bei Proben neuer Opern leitet Morlacchi die erste und die Generalprobe, Rastrelli die zweite und dritte Probe (es gab also 4 Gesamtproben), wobei vorausgesetzt war, daß Rastrelli von Morlacchi „die nöthigen Zurechtweisungen annehmen würde, in welcher Art die Tempos bey der Recitativ- und der ersten Orchesterprobe regulirt worden wären". Der erste Versuch dieser Art „entsprach aber dieser Voraussetzung keineswegs". R. erklärte es für ehrenrührig, „sich der Meinung eines jüngeren Meisters unterwerfen zu müssen"; und bittet deshalb die Direction, seine Befreiung vom Theaterdienst zu beantragen. Man gab nun R. unter Androhung der Streichung seiner Opernzulage von 200 Thl. einige Bedenkzeit, während welcher M. sich bereiterklärte, „alle und jede Opernvorstellung zu dirigiren". Nach Ablauf der entwürdigenden Bedenkzeit erklärt R., daß er lieber die 200 Thl. entbehren wolle, um „dagegen gänzlich und für immer der vom Theaterwesen überhaupt unzertrennlichen Aergernisse und Kränkungen überhoben zu sein"; daß er aber evtl. bereit sei, bei „älteren Opern, die er bereits vor Morlacchis Anherokunft dirigiret oder auch bei neuen Opern, insofern er ohne desselben Mitwirken die sämtlichen Proben und Aufführungen allein dirigiren solle, — den Theaterdienst alternierend mit Morlacchi zu besorgen; sich aber in keinem Falle dazu verstehen könne, die Direction der zweyten und folgenden Vorstellungen solcher Opern zu übernehmen, von denen Morlacchi die Proben und die erste Vorführung dirigiret habe". Der Directeur läßt nun die Frage für die älteren, von R. früher dirigierten Opern offen, er glaubt sich aber „zum Besten des Dienstes" verpflichtet, zu dem entschiedenen Hinweis, „daß die Einrichtung und Direction der neuen Opern ohne Ausnahme dem Capellmeister Morlacchi ausschließend zu überlassen seyn dürfte, da von seiner Direction in allen Rücksichten wegen seiner Jugend und mehreren Feuer, lebhafter Einbildungskraft und genauer Theaterkenntnis das bessere Gelingen der Opernvorstellungen zu erwarten ist; besonders, da er sich dabei nicht bloß auf die Direction des Orchesters und der Singstimmen beschränkt, sondern auch mit gleichem

[1] Reskr. 7. Sept. 1810 (vgl. Vortr. 28. Aug.): 1200 Thlr. Besoldung, 100 Thlr. Quartiergeld, 300 Thlr. Gratifik. für eine zu komponierende neue Oper, je 300 Thlr. für die Her- und Rückreise; gültig ab 1. Juli 1810.

[2] Vgl. Schünemann, S. 274.

Eifer und Einsicht sich der Regie der ganzen Handlung mit unterzieht, welches bey Bonaveris zunehmendem Alter von sehr wesentlichem Nuzen ist, indem auf diese Art besser als bisher geschehen, die möglichste Uebereinstimmung der Musik mit der Handlung erlangt werden kann. Unbezweifelt aber würde für die zweyten und folgenden Vorstellungen solcher neuen Opern gar sehr zu fürchten seyn, wenn Rastrelli selbige dirigiren solle, ohne durch Proben selbst den Geist der Musik erlernt zu haben und scheint in dieser Rücksicht seine Weigerung auch mit vorzüglich aus der gegründesten Besorgniß für die Ausführung zu beruhen". Am Schlusse stellt der Directeur dem allerhöchsten „Ermessen anheim, ob man dem Rastrelli auch für den Fall der Dispensierung von der Direction der neuen Opern in Betracht seiner bisherigen Dienste und der besonders beim Kirchendienste bezeigten Pünktlichkeit und Eifer und in Rücksicht der Geringfügigkeit der dafür ausgesetzten 600 Thaler .... die fraglichen 200 Thaler mildest zufließen lassen wolle".

Das ist die Degradierung des Akkompagnisten im früheren beschränkten Sinne, der in Vinc. Rastrelli ohnehin nur noch durch ein Zerrbild vertreten war. Wenn der Taktstock selbst in der Dresdner Oper vor Weber, wie es scheint, noch nicht benutzt worden ist — Paër beschränkte sich darauf, vorerst ein leistungsfähiges Pianoforte „zur besseren Direction der italienischen Oper" zu verlangen (s. o.) —, so will das nicht allzuviel besagen. Umsomehr aber die Überlieferung, nach der Weber mit seiner Einführung des Taktstockes bei den Ausführenden auf keinen Widerstand gestoßen ist[1]: durch Paër, Morlacchi und bis zu einem gewissen Grade auch schon durch Naumann, war ihm im Rahmen der italienischen Oper hinreichend vorgearbeitet worden.

Musikalische Eindrücke Schleiermachers im Pädagogium der Brüdergemeine zu Niesky

Von

Walther Sattler, Holzwickede

In den „Bekenntnissen einer schönen Seele" hat Goethe Erfahrungen geschildert, die — in Erinnerung an den eigenen Gang durch die Brüdergemeine — niemand mit innigerer Teilnahme lesen konnte als Schleiermacher. Machte er sich doch seiner Schwester Charlotte gegenüber anheischig, „mit der größten kritischen Gewissenhaftigkeit ganze Stellen anzugeben, die gewiß echt und bis auf Kleinigkeiten unverändert, und andere, die gewiß sein (Goethes) Machwerk sind".

Am 14. Juni 1783 war Schleiermacher einst von seinen Eltern „mit vieler Zuneigung und großen Hoffnungen" dem Pädagogium der Brüdergemeine zu Niesky anvertraut worden.

[1] Schünemann, S. 280.

I.[1]

Eben erst war Schleiermacher in diese Anstalt eingetreten, da wurde ihm schon von allen gottesdienstlichen Feiern bei weitem die liebste eine der eigenartigsten kultischen Schöpfungen herrnhutischer Frömmigkeit, die unter dem Namen Singstunde bekannt gewordene, jeden Wochentag beschließende musikalische Abendfeier. Um 9 Uhr versammelte sich die ganze Gemeinde für eine halbe Stunde in ihrem Kultusraum, nicht um eine gottesdienstliche Rede anzuhören, sondern um, bei vielfach wechselnden Melodien, in lauter Liedstrophen sich durch die mannigfaltigsten lyrischen Stimmungen hindurchführen zu lassen und in diesen „Liederpredigten" gemeinsam ihre Empfindungen zum Ausdruck zu bringen. Infolge der täglichen Übung konnte die Gemeinde die meisten Lieder auswendig: sie waren ihr so in Fleisch und Blut übergegangen, daß „alles aus dem Herzen und nicht aus Büchern" gesungen wurde. Die Gemeinde fiel also, wenn der Liturg angestimmt hatte, mit der Orgel gleich ein, ohne sich an das Gesangbuch gebunden zu fühlen. Meist sang man übrigens nicht ganze Lieder, sondern einzelne Strophen aus verschiedenen Liedern. Der Liturg hatte in den Singstunden jederzeit die Möglichkeit, eigene Erzeugnisse einzuschieben; unbekannte oder neue Liedstrophen wurden vorgesagt. Natürlich gewann unter diesen Umständen die Sprache der Lieder großen Einfluß auf die Sprechweise der Brüder, und es ist nicht zu verwundern, daß auch in die brüderische Predigt — ich erinnere nur an J. B. Albertini — das Liederzitat stark eindrang[2].

Von hier aus wird zugleich begreiflich, daß auch in dem berühmten Gesangbuch der Brüdergemeinde von 1778, aus dem Schleiermacher sang und das uns demnächst noch genauer beschäftigen muß, das Singstundenprinzip sich nicht ganz verleugnen konnte. Nicht nur das Strophenregister, auch die Reihenfolge der Lieder in den einzelnen Rubriken zeigt die Befolgung dieses Prinzips: wo es nur irgend anging, folgen die Lieder singstundenmäßig aufeinander[3].

Wie hoch Schleiermacher in Erinnerung an seine Jugendzeit sogar während seines Aufenthalts in Stolp diese spezifische Grundform des herrnhutischen Kultus und ihre eigenartige Weise musikalischer Erbauung gewertet hat, ergibt sich aus dem zweiten seiner Unvorgreiflichen Gutachten von 1804, dessen kultischen Teil er übrigens höchstwahrscheinlich unter Vergleichung des in den damaligen Losungen enthaltenen herrnhutischen Festkalenders niedergeschrieben hat[4]:

> Daß in der Gemeinde besonders der Vortrag des gemeinschaftlichen religiösen Gesanges in einem solchen Grade wie sonst nirgends bedeutend und ausgebildet ist, das gesteht unbedenklich, wer nur Gelegenheit hatte, den Versammlungen einer wohl organisierten Gemeine von dieser Kirche beizuwohnen. Schon dies ist eine gute Bürgschaft dafür, daß sie auch mit der religiösen Poesie selbst auf dem rechten Wege sein werden. Noch gewisser offenbart sich dieser Vorzug dadurch, daß sich der Gesang bei ihnen zur Selbständigkeit emporgearbeitet hat, und nicht nur der Rede zur Umgebung dient, sondern ganze Zusammenkünfte allein ausfüllt. Ihre Singstunden machen einen ganz religiösen Eindruck, und ist eine

[1] Die üblichen Abkürzungen sind bereits ZfM I, 1918, S. 165 angegeben.

[2] E. R. Meyer, Schleiermachers und Brinkmanns Gang durch die Brüdergemeine, 1905, S. 30 ff., 136.

[3] Vgl. W. Bettermann, Die Gesangbuchsentwicklung in der Brüdergemeine: Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchliche Kunst, hrsg. v. F. Spitta u. J. Smend, XXIII, 1918, S. 132.

[4] S. W. I, 5, S. 108, E. R. Meyer, S. 14.

solche mehr wert als viele Predigten. Doch die Aussicht, dergleichen in unseren öffentlichen Gottesdienst zu übertragen, liegt allzu fern, und vergebliche Wünsche beschweren nur das Herz.

Nach der Singstunde ging Schleiermacher mit den Pädagogisten auf den Betsaal des Brüderhauses, wo — ebenfalls in Form einer Singstunde — noch ein kurzer Chorabendsegen gehalten wurde. So entschlummerte er, das Ohr noch erfüllt von den Klängen der Lieder, mit denen er den Tageslauf beschlossen hatte[1].

Allein die musikalischen Eindrücke des Tages blieben keineswegs auf diese abendlichen Stunden beschränkt, so sehr auch das Hauptgewicht auf den Abend fiel. Frühmorgens ertönte nicht ein schrilles Glockenzeichen, sondern die Schüler wurden auf den Schlafsälen von ihrem Aufseher bereits mit einem Choral geweckt, und auch das erste Frühstück auf den einzelnen Stuben wurde mit einem Choral eröffnet. Nach der ersten Schulstunde fand um $^1/_2$9 bis 9 Uhr die Kinderstunde statt, bestehend aus einem Eröffnungs- und Schlußgesang, der die Ansprache über die Losung oder den Text des Tages umrahmte[2].

An Festtagen zog ein Streichquartett umher und weckte die Schlafenden mit religiösen Melodien; und am Brüderfest, dem Chorfest der Lehrer, sangen die Schüler ihre Lehrer aus dem Schlaf, häufig mit eigens dazu gedichteten Strophen.

II.

An der Spitze des Pädagogiums stand als Inspektor der „ehrliche" Zembsch, dem zwar die Hauptsache war, die Schüler zum Heiland zu führen, dem aber zugleich die Kunstpflege, namentlich die Musik, sehr am Herzen lag. Unter den Gebieten, die dem Privatfleiß der Pädagogisten überlassen waren, fand neben dem deutsch-literarischen Interesse und der Antike einerseits, neben der Naturwissenschaft sowie dem Zeichnen und Malen anderseits eine ganz besonders eifrige Pflege gerade die Musik. Denn daß unter diesen Privatstudien, zu denen die Schule in Niesky Zeit ließ, die sie als Ergänzung forderte und förderte, sowohl die Vokal- als auch die Instrumentalmusik in schöner Blüte stand, erklärt sich vor allem daraus, daß diese Übungen für die reich ausgebildete Kirchenmusik der Brüder unentbehrlich waren.

Es konnten daher in Niesky, einem Ort von nicht mehr als 700 Einwohnern, damals selbst große geistliche Gesangwerke nicht selten aufgeführt werden, außer dem „Heilig" von Emanuel Bach z. B. auch Grauns Tod Jesu und Händels Athalia.

In einer Aufführung der Graunschen Kantate „Der Tod Jesu" hatte einst Schleiermachers Nieskyer Musiklehrer Freydt, der Sohn eines preußischen Unteroffiziers, seinen ersten tiefen religiösen Eindruck empfangen — bei den Worten:

Und Jesus neigte sein Haupt und verschied.

Als Fagottist bei der Fußgarde in Hannover erweckt, trat er in Verbindung mit der dortigen Brüdersozietät: unter Tränen hatte ihm bereits sein Vater von den „wahren Gläubigen" erzählt, die er während des Siebenjährigen Krieges in den Brüdergemeinen kennen gelernt habe. Dies alles trug dazu bei, daß Freydt den Entschluß faßte, der Brüdergemeine ganz anzugehören; so war er Musiklehrer am

[1] E. R. Meyer, S. 30.

[2] Br. I, 27; Schleiermacher und der „Kindergottesdienst": Monatschrift f. Pastoraltheologie, hrsg. von P. Wurster und J. Schoell, XIII, 1917, S. 335 ff.; E. R. Meyer, S 24, 30, 43.

Pädagogium geworden, wo er zugleich auch als Komponist tätig war. Seine Passionsmusik:

Seh ich in Deinem Seelenschmerz

hat sich jahrzehntelang in der Gemeine behauptet[1].

Mittwochs von 10—2 und Sonntags von 6—7 Uhr hielt Freydt das Collegium musicum[2] ab, dessen Übungen sämtliche Schüler beiwohnen durften. Selbst Schleiermachers Freund Okely, der sich schon im Pädagogium als Apostel des gesunden Menschenverstandes fühlte, ging, so unmusikalisch er auch war, doch zuweilen Sonntags nach dem Abendessen noch auf den Musiksaal. Aber in einem dieser Konzerte, so erzählt er selbst, habe er einen tödlichen Haß gegen alle Symphonien gefaßt. Er wisse nicht, was eine Symphonie eigentlich vorstellen solle. Was würde ein Grieche oder Römer dazu sagen? Dagegen gefiel ihm außerordentlich das auf die Symphonie folgende Stabat mater von Haydn. „Darinnen fand ich etwas Beschäftigung für die Seele. Der Zweck dieser Musik war deutlich und schien mir erreicht zu sein". Als dann Haydnsche Quartette folgten, blieb Okely nur um Haydns willen, der ihm eben solchen Eindruck gemacht:

> Aber ich konnte nicht mehr ertragen als das bloße Thema zu hören, das übrige kam mir wie trocken Brot vor. Wer ist Richter in der Musik, ob ein Stück schön ist? Die, welche wissen, ob ein fünfsechstel Akkord geschlagen wird und an dem mechanischen Bau eines Stückes wie echte Grübler Lust und Gefallen finden; oder die, welche etwas geübte Ohren, lebhafte Einbildungskraft, Gefühl und einen guten Verstand haben? Manche von diesen Stücken möchten mir fehlen; aber ich glaube doch, solche Leute gesehen zu haben, und keinem einzigen haben Quadros gefallen. Was soll man dazu denken?

So kann Okely, den alles Irrationale bis zum Blutspeien erregt, in seiner nüchternen Verstandespedanterie zornig das Collegium musicum verlassen, weil er keinen vernunftmäßigen Standpunkt zur Beurteilung der Instrumentalmusik findet[3].

Niesky wurde wie alle Gemeinen viel von Fremden, namentlich Aristokraten, besucht, die das Herrnhutertum kennen lernen wollten; sie besahen stets auch das Pädagogium; häufig wurde ihnen zu Ehren, selbst wenn dieserhalb auf eine Unterrichtsstunde verzichtet werden mußte, ein Collegium musicum mit Orchester- und Kammermusik abgehalten. Auch der Leipziger Dozent Leske wohnte, als er Ende Juni 1782 auf seiner berühmten Reise durch Sachsen nach Niesky kam, einem nach Pädagogiumssitte ihm und seinem Begleiter zu Ehren veranstalteten Konzert bei. Mit höflicher Anerkennung spricht er von Freydt[4]:

> Es sind unter ihnen sehr geschickte Musici, und wir hatten das Vergnügen, einem Konzerte beizuwohnen, deren noch wenige von mir in dem sogenannten großen Konzerte in Leipzig gehöret worden. Der Vortrag und der Ausdruck des Herrn Freydt, der auf dem Violoncell spielte, war äußerst rührend, und meinem, ich glaube, nicht unrichtigen Gefühl nach

---

1 E. N. Meyer, S. 96, 153. Die sehr reichhaltige Musikaliensammlung des Pädagogiums hat, wie E. N. Meyer angibt, von Freydt nur noch eine handschriftliche Partitur: „Motetto. Ich hatte viel Bekümmernis", 1792.

2 E. N. Meyer, S. 97. Der Name Collegium musicum ist, wie so vieles andere, von Halle übernommen. Über Okely vgl. „Schleiermacher und die Engländer": Monatshefte der Comenius-Gesellschaft, hrsg. von F. J. Schmidt, XXVIII, 1919, S. 1 ff.

3 E. N. Meyer, S. VII, 77, 119, 199, 204 ff., 221 ff., 246 f.

4 Leske, Reise durch Sachsen, 1785, S. 181.

zeigte er dadurch weit mehr Kunst als der berühmte Herr Mara; wenn ich auch zugebe, daß dieser mit einer zu bewundernden Geschwindigkeit die Kunst verbinde, mehr Schwierigkeiten zu überwinden.

Außer Freydt standen zu Schleiermachers Zeiten im Dienste der musica sacra zwei noch als Komponisten tätige Engländer, Schleiermachers theologische Lehrer Chr. J. Latrobe und Gambold.

Latrobe hat eine Sammlung von Chor-Kompositionen verschiedener Autoren herausgegeben. Von seinen später im Druck erschienenen Kompositionen ist eine Anzahl in der Musikaliensammlung des Pädagogiums enthalten: sein Dies irae für vier Stimmen und Pianoforte von 1799 und 1813, ferner Six airs and Original Anthems for one, two or more voices[1].

Gambold (geboren 1760 in London), der in den alten Sprachen und in der Mathematik einen gleich tüchtigen Unterricht erteilte, war zugleich ein talentvoller, vielseitig ausübender Musiker, dessen wundervolles Orgelspiel im Gottesdienst gerühmt wurde. Als Fr. Jakob Fries, der bekannte Jenenser Philosoph, während seiner Pädagogiumsjahre Eulers Akustik und — ohne irgend eine praktische Kenntnis der Musik — das Buch von dem Bachschüler Johann Philipp Kirnberger, dem Lehrer Reichardts, über die Kunst des reinen Satzes studierte, war es Gambold, der ihm „die Rätsel der Akustik und der Theorie der Musik stellte“[2].

III.

Für das ohnehin reiche Musikleben des Pädagogiums wurde aber von besonderer Bedeutung der Nieskyer Aufenthalt des als Liederdichter und Komponist bekannt gewordenen, liebenswerten Mannes, den die Brüder den Assaph der Gemeine zu nennen pflegten. Christian Gregor hatte, als er nach Niesky übersiedelte, dem obenerwähnten Gesangbuch der Brüdergemeine ein, auch mehrere von ihm selbst geschaffene Choralmelodien enthaltendes Choralbuch folgen lassen und dadurch für alle Gemeinen in allen Erdteilen einen einheitlichen Gesang ermöglicht. Schleiermacher, der ihn anderthalb Jahre lang als Nieskyer Gemeindehelfer und Direktor erlebte, wurde, gemeinsam mit seinem other self Albertini, am 29. August 1785 von ihm durch Handauflegung in das Brüderchor aufgenommen[3].

In der Tat: wenn in der Neujahrsnacht das „Herr, Herr Gott“ vom Chor herabklang oder zum ersten Advent und am Palmsonntag das „Hosiannah“ der Kinder, dann mochte Schleiermacher „mit Bewegung auf seinen Direktor Gregor blicken, dessen frommem Herzen diese Tondichtungen entströmt waren, und wenn am Gründonnerstag die rührende Weise der Sänger den Seelenschmerz Jesu beklagte, fiel sein Blick vielleicht auf seinen Musiklehrer Freydt, der diese Weise geschaffen hatte“. Regelmäßig sangen seine Lehrer mit im Kirchenchor, in den Festgottesdiensten wirkten sie mit im

[1] E. R. Meyer, S. 96f.

[2] Vgl. E. R. Meyer, S. 93, 96f. Die früher in der Musikaliensammlung des Pädagogiums befindlichen Original-Partituren Gambolds hat E. R. Meyer nicht mehr aufgefunden. Gambold hat, wie E. R. Meyer annimmt, vielleicht infolge seines frühen Todes nichts von seinen Kompositionen veröffentlicht. Über Kirnberger und Reichardt vgl. H. v. Hase, Beiträge zur Breitkopfschen Geschäftsgeschichte, ZfM II, 1920, S. 465f.

[3] E. R. Meyer, S. 78f.; Albertini hielt 1789 u. a. vier Klavierschulen. Br. III, 25.

Orchester. Vielseitigkeit der Bildung forderte man von einem „Diener der Gemeine", der einst den musikalischen Kultus leiten sollte[1].

Inwieweit diese Anschauungen und Erlebnisse der reichbewegten Nieskyer Jahre für Schleiermacher, zumal für die „Reden", nach Seiten des Inhalts und der Form, bedeutsam geworden sind, wird sich bei einer anderen Gelegenheit zeigen. Hier sei zum Schluß nur noch bemerkt, daß Schleiermachers Schwester Charlotte sich mit ihren Freundinnen ebenso in die Musik vertiefte wie in die Literatur. Später ließ ihr der Bruder, der zur Freude des Vaters in Landsberg noch selbst „Geschmack an der Musik" erlangt hätte, zuweilen Noten abschreiben[2].

Von Niesky nahm Schleiermacher Mitte September 1785 Abschied, um in das Seminarium der Brüdergemeine zu Barby an der Elbe einzutreten.

Nachschrift.

Durch die Güte des Herrn Verlegers erhalte ich als höchst erwünschte Ergänzung der obigen Skizze bei der Korrektur die liebenswürdige Mitteilung, daß im Verlagsarchiv vorhanden sind: zwei Werke von Fr. (sic!) Latrobe, ein Werk von Gambold, sämtlich veröffentlicht bei J. G. J. Breitkopf:

1. Sonate pour le Piano-Forte avec Violon obligé composèe (sic!) par Fr. Latrobe. Leipsic, au magasin de musique de Breitkopf.
2. Zwölf Variationen fürs Klavier oder Fortepiano, seinem Lehrer, Herrn Johann Gambold gewidmet von Fr. Latrobe. Leipzig, in der Breitkopfischen Buchhandlung.
3. Sechs kleine Klavier-Sonaten, der Frau Landshauptmannin von Schönberg gewidmet von Johann Gambold, Lehrer am Pädagogium und Organist zu Niesky. Leipzig, gedruckt auf Kosten des Autors, und in Commission bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1788.

Das Heft von Gambold enthält ein Verzeichnis der Subskribenten, das im ganzen 241 Namen nennt, außerdem folgenden

Vorbericht.

Zuvörderst danke ich allen denjenigen verbindlichst, die meine Unternehmung durch Subscription unterstützt haben, und wünsche nichts so sehr, als daß meine Arbeit ihr Zutrauen rechtfertigen möge.

Da ich Anfangs beschlossen hatte, diese Sonaten im Violinschlüssel drucken zu lassen, theils weil die meisten von den neuern größeren Klaviersachen in diesem Schlüssel gesetzt sind, theils weil ich ihn bequemer und deutlicher finde; (denn da die heutigen Klaviercompositionen stark in die Höhe gehen, so verdient wol ohne Zweifel derjenige Schlüssel den Vorzug, der die hohen Noten deutlicher anzeigt:) so habe ich doch, um den Geschmack des größeren Theils zu befriedigen, den Klavierschlüssel gewählt. Vielleicht wird mancher dadurch gereizt, sich diesen Schlüssel bekannter zu machen.

Von den Sonaten selber nur ein paar Worte, den Vortrag betreffend. Da ich in die Allegros Frölichkeit, in die langsameren Sätze zärtlichen Affect, und in die Prestos scherzhafte Laune hineinzubringen gesucht habe; so wird dieses bey Kennern den Vortrag eines jeden besonderen Stückes bestimmen. Die Menuette erfordern einen lebhaften aber zugleich nachdrücklichen, die Trios hingegen einen leichten und schmeichelnden Vortrag, um den Abstich desto fühlbarer zu machen. Im Menuetto ostinato der vierten Sonate wird man die Schwierigkeit in

[1] E. R. Meyer, S. 115f.; Neujahr: „Monologen", 1800, S. 1, 25 = ed. F. M. Schiele, 1902, S. 5, 3; 22, 9 (vgl. 12, 6).

[2] Br. I, 130.

der Fingersetzung wegen der vielstimmigen Begleitung am Ende des ersten Theils dem widerwärtigen Geiste des Stückes angemessen finden. Wer indessen daran Anstoß fände, könnte immer die zweite Stimme weglassen. Was sonst in der Fingersetzung schwer scheinen könnte, wird bey einem genauen Vortrage der geschliffenen und gestoßenen Noten, worauf durchgängig viel ankommt, meistentheils wegfallen. Was die vielstimmigen Stellen betrift, so muß ich bekennen, daß ich um alles nicht auch nur eine einzige Stimme dabey vermissen wolte. Uebrigens, da die Abwechslung in diesen Sonaten so groß ist, so schmeichele ich mir, daß doch jeder wenigstens ein oder ein paar Stücke nach seinem Geschmack finden werde.

Niesky, den 11ten Merz 1788.

J. Gambold.

Hinsichtlich der eingangs erwähnten „Bekenntnisse einer schönen Seele" verdanke ich wertvolle Belehrung dem hübschen Aufsatz von J. Becker, Goethe und die Brüdergemeine (Ztschr. f. Brüdergeschichte, hrsg. von J. Th. Müller und G. Reichel, III, 1909, S. 94 ff.), auf den ich aufmerksam wurde durch einen liebenswürdigen Hinweis von Herrn Missionsdirektor W. Bettermann in Niesky.

Bücherschau

Abert, Hermann. W. A. Mozart. Als 5. Ausgabe von Otto Jahns Mozart. Zweiter Teil. Lex.-8°, VIII u. 1084 S., m. Abbild. u. 54 S. Notenbeilagen. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 150 *M*.

Arend, Max. Gluck. Eine Biographie. 1. u. 2. Aufl. 8°, 278 S. Berlin 1921, Schuster & Loeffler.

Bas, Giulio. Trattato di forma musicale. Parte V. Mailand 1921, G. Ricordi & Co. 3 L.

Bourgues et **Dénéréaz**. La Musique et la vie intérieure. 586 p. Paris 1921, F. Alcan. Br.: 50 Fr.

Brasioli, R. La stenografia musicale. Florenz 1921, Tip. Bacher.

Brucknerfestbuch (des Bayreuther Bundes in Stuttgart, vom 5.—10. Okt. 1921). Im Auftrag des Bayreuther Bundes hrsg. von Dr. Karl Grunsky, mit Beiträgen v. Herausgeber, von Dr. Otto Erhardt und Hermann Keller. 8°, 64 S. Stuttgart [1921], Bayreuther Bund.

Bukofzer, Max. Das Ideomotorische in unserem Stimmorgan und die Musik. (Aus: Beiträge zur Anatomie, Physiologie, Pathologie u. Therapie des Ohres, der Nase und des Halses. Bd. 17, Heft 4/6, 1921, S. 191—222.) gr. 8°. Berlin (1921), S. Karger. 6 *M*.

Burney, Carlo. Viaggio musicale in Italia 1770. Traduzione di Virginia Attanasio. (Collezione Settecentesca.) Palermo 1921, R. Sandron.

Calvocoressi, M. D. Mussorgsky. Deutsche umgearb. Ausgabe v. Carl Seelig. (Neue Musikbücher.) 8°, 159 S., 1 Titelb. Leipzig, Wien, Zürich 1921, E. P. Tal & Co. 15 *M*.

Cavallo, E. Metodo Meccanico, pratico, facile, rapido, per l'Educazione musicale dell' orecchio, dell' occhio, della memoria. — Riforma pedagogica musicale dei tempi, delle tonalità, delle modalità. Bari 1921, Via Nicolai 137.

Chop, Max. Ludwig van Beethoven. Missa solemnis. Geschichtlich u. musikalisch analysiert, m. zahlr. Notenbeispielen. (Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Bd. 30.) kl. 8°, 68 S. Reclams Universalbibliothek Nr. 6259. Leipzig [1921], Ph. Reclam jun. 1.50 *M*.

Closson, Ernest. Esthétique Musicale. Les matériaux de la musique, la création et l'interprétation musicales. 8°, 200 S. Brüssel 1921.

Correa d'Oliveira, E. Dante e Beethoven. 8°. Mailand 1921, N. Caddeo & Co.

Dahlke, Ernst. Das Arbeitsprinzip im Gesangunterricht. Prakt. Anleitung zu d. Gebrauch des Schulliederbuches: Das deutsche Lied, Ausg. B f. Volksschulen. 8°, V, 80 S. Essen 1921, G. D. Baedeker. 12 *M*.

Dénéréaz. Arbre généalogique. L'Evolution de l'art musical. Paris 1921, F. Alcan. Br.: 30 Fr.

Eberhardt, Siegfried. Der beseelte Violinton und die richtige Entwicklung d. Technik. Mit ein. Vorwort von Prof. Gustav Hollaender. 2. Aufl. 4°, 40 S. m. 6 Abb. Dresden 1922, G. Kühmann. 20 *M*.

Ehret, Joseph. Das Jesuitentheater zu Freiburg in der Schweiz. 1. Teil. Die äußere Geschichte der Herbstspiele von 1580—1700 mit einer Übersicht über die Schweizerischen Jesuitentheater. 8°, 260 S. Freiburg i. Br. 1921, Herder & Co. 50 *M*.

Fellowes, Edmund Horace. The English Madrigal Composers. 8°, 364 S. Oxford 1921, At the Clarendon Press.

Gauche, Edouard. Frédéric Chopin. Sa Vie et ses Œuvres. 1810—1849. Préface de M. C. Saint-Saëns. Paris 1921. Mercure de France. 12 Fr.

Isaacson, Charles David. Face to face with great musicians. T. 2. 8°. New York, Appleton. 2 $.

Klingler, Karl. Über die Grundlagen des Violinspiels. 8°, VIII u. 84 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 15 *M*.

Kraft, Zdenko von. Barrikaden. Erster Teil eines Wagner-Romans. 8°, 365 S. Leipzig u. Zürich 1920, Grethlein & Co.

Lach, Robert. W. A. Mozart als Theoretiker. Denkschriften der Akademie der Wissenschaften in Wien, philosophisch-historische Klasse, 61. Bd., 1. Abhandlg. 2°, 100 S. Wien 1918, A. Hölder.

Die verdienstvolle, mit gewohnter Gründlichkeit unternommene Untersuchung zeigt uns Mozart von einer bisher wenig beachteten Seite, nämlich als Lehrer. Sie behandelt ein Autograph Mozarts aus der Wiener Hofbibliothek, das von der Hand des Abtes Stadler die Überschrift trägt: „Mozarts Unterricht in der Komposition 1784" und als erstes Übungsbeispiel das Benediktusthema aus dem Requiem bringt. Betreffs der äußeren Geschichte des Heftes weist der Verf. endgültig die Behauptungen Engls zurück, das Heft sei für Barbara Ployer bestimmt gewesen und 1847 als „Kleine Generalbaßlehre" gedruckt worden. Barbara Ployer ist nur als Klavierschülerin Mozarts bekannt und die Generalbaßlehre von 1847 existiert überhaupt nicht.

Das Heft bestätigt die bekannte Tatsache, daß Mozart nur mit halbem Herzen, ja oft genug mit Widerwillen Unterricht gegeben hat. Bei seinen Klavierschülern mochte es noch hingehen, da hatte er Gelegenheit, durch sein eigenes Vorbild zu wirken und die Schüler mit sich fortzureißen. In der Theorie dagegen merkt man ihm die Fessel des Lehramts nur allzu deutlich an; man braucht dabei nur an seinen Briefwechsel mit dem Vater über den Unterricht der Tochter des Herzogs von Guines in Paris zu denken (Schiedermair I 194 ff., 236 ff., IV 38, 48). Es ist darum auch nicht weiter verwunderlich, daß er sich dabei nicht etwa einen eigenen Unterrichtsplan zurecht machte, sondern sich einfach an den hielt, den sein Vater dereinst bei ihm selbst befolgt hatte. Der Generalbaß bildet stets den Ausgangspunkt; die Aufgaben bestehen einerseits im Harmonisieren gegebener Melodien in Gestalt bezifferter Bässe, andrerseits im Aussetzen der Mittelstimmen bei gegebenen Außenstimmen; schließlich tauchen noch kontrapunktische Anfängeraufgaben im Anschluß an Fux' Gradus ad Parnassum auf. Besonders hervorzuheben ist der Nachdruck, den Mozart auf das „Fundament des Generalbasses" legt: er läßt den Schüler auf einem besonderen dritten System mit Bezifferung den harmonischen Gang in seinen allereinfachsten Verhältnissen fixieren und von hier aus den Baß dann immer beweglicher und ausdrucksvoller gestalten. Mozart zeigt sich hier also als Anhänger der Fundamentalbaßtheorie, die auf Grund der Rameauschen Lehren seit der Mitte des 18. Jahrhunderts auch in Deutschland viele Anhänger zählte.

Nun enthält das Übungsheft aber auch noch eine ganze Reihe von Studien und Skizzen Mozarts, die mit dem Unterrichtszweck nichts zu tun haben und nur durch Zufall in das Heft geraten sind. Sie sind bei der Seltenheit derartiger Entwürfe Mozarts doppelt wichtig. Vor allem führen sie uns mitten hinein in sein

emsiges Studium S. Bachs und Händels im Jahre 1782. Ganz offenbar handelt es sich dabei nicht um Skizzen später auszuführender Werke — sind doch die wenigsten davon ausgearbeitet worden —, sondern um Studien zur eigenen Weiterbildung durch freie Nachahmung der norddeutschen Muster. Wir finden da das Thema des Händelschen Chores „Seht er kommt mit Preis gekrönt", sowie einige ersichtlich Bach nachgebildete Fugenansätze. Es war das erste Mal, daß es dem anpassungsfähigen Meister nicht ohne weiteres gelang, sich einen fremden Stil anzueignen und mit dem eigenen zu verschmelzen, denn bewußtes Archaisieren lag ihm gänzlich fern. Es ist kein Zufall, daß gerade in jene Zeit besonders viel unvollendet gebliebene Werke fallen, und daß ihm auch in den vollendeten vorerst die Erreichung jenes Ziels nicht immer geglückt ist. In dieses Stadium seiner Entwicklung gewähren uns unsere Blätter einen sehr lehrreichen Einblick. Der Verf. beschränkt sich aber nicht bloß auf das vorliegende Heft, sondern behandelt im Anschluß daran Mozarts gesamte Unterrichtsmethode sowohl, als sein Verhältnis zu seinen Vorbildern, namentlich zu Bach und Händel, soweit es sich urkundlich feststellen läßt, so daß hier zwei wichtige Kapitel in Mozarts Biographie mit einer Sorgfalt und Ausführlichkeit behandelt werden wie nirgends anderswo.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, daß in den Übungsbeispielen zwei berühmte spätere Melodien sozusagen im Keime auftauchen: der Priestermarsch aus der Zauberflöte und das Benediktus des Requiems, was wiederum beweist, daß die Bearbeitungsfrage trotz aller Bekenntnisse Süßmayers doch noch nicht völlig gelöst ist[1]. Hermann Abert.

La Mara. Beethoven und die Brunsviks. Nach Familienpapieren aus Therese Brunsviks Nachlaß herausgegeben. Leipzig 1920, C. F. W. Siegel (Linnemann).

Die Jagd nach der „unsterblichen Geliebten" Beethovens kommt noch immer nicht zur Ruhe: in den Kreis der fünf Konkurrentinnen, Giulietta Guicciardi, Therese Brunsvik, Therese Malfatti, Amalie Sebald, Bettina Brentano, führt Marie Lipsius eine sechste ein, Josephine Deym, die Schwester der 1909 von ihr selbst einst auf den Schild gehobenen Therese Brunsvik, leider mit ebenso wenig Aussicht auf Erfolg, als er allen andern beschieden gewesen ist. Wir müssen uns endlich ernstlich damit abfinden, daß wir die Adressatin von Beethovens Liebesbrief nicht kennen und wohl schwerlich kennen lernen werden; der neue Versuch einer Identifizierung scheitert schon allein daran, daß der Brief unweigerlich ins Jahr 1812 gehört, wie San-Galli und Unger erwiesen haben, und Josephine damals schon seit zwei Jahren Frau von Stackelberg war: das von La Mara (S. 38) gegen diese Datierung ins Feld geführte Argument erinnert doch bedenklich an Kalischers berühmtes „intuitives Verfahren". Da auch die hier angezogene Familienkorrespondenz der Brunsviks größtenteils nicht neu ist (Hevesy hatte aus ihr bereits, Paris 1910, sein geschmackvolles und Gott sei dank methodisch nüchternes Büchlein „Petites amies de Beethoven" zusammengestellt), so bedeutet das vorliegende Buch keine nennenswerte Bereicherung der Beethovenliteratur. Hervorgehoben sei nur die neue Tatsache (S. 59), daß die Komposition „An die Hoffnung" aus Tiedges Urania (op. 32) ursprünglich für Josephine geschrieben ist. Daß Therese Brunsvik S. 54 aus Schillers Braut von Messina (Vers 650) zitiert, ist der Herausgeberin entgangen. Albert Leitzmann.

Lange, Fritz. Josef Lanner und Johann Strauß. Ihre Zeit, ihr Leben u. ihre Werke. Nach authentischen Quellen und nach den neuesten Forschungen dargestellt. Zweite Auflage. 8°, 197 S. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel.

Der Verf. hat seine wertvolle Arbeit um viele neue Daten bereichert; so wie sie jetzt vorliegt, ist sie in ihrer etwas ungeschickt-feuilletonistischen Haltung keine ideale Behandlung des anziehenden und ganz eigenartigen musikgeschichtlichen Stoffes, der eben eine eingehendere Darstellung der Musik Lanners und des älteren Johann Strauß, ihrer Herkunft, Eigenart, Beziehungen (z. B. u. a. zur vormärzlichen Oper) verlangte, aber die notwendige Vorarbeit, reich an biographischen und lokalgeschichtlichen Notizen, die in solcher Fülle nur die liebevollste und unverdrossenste Kleinarbeit zusammentragen kann, Wertvolles, Charakteristisches, Unbedeutendes durcheinander. Für die Musik- und Kulturgeschichte des Wiener Vormärzes ist das Büchlein geradezu unschätzbar. A. E.

[1] Vgl. R. Handke, ZfMW I 103 ff., der die seine Theorie stützende Skizze merkwürdigerweise gar nicht erwähnt.

Leichtentritt, Hugo. Analyse der Chopinschen Klavierwerke. 1. Bd. (Max Hesses illustrierte Handbücher. 57. Bd.) kl. 8°, XV u. 281 S. Berlin 1921, Max Hesse. 15 *M*.

H. Riemanns „Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten" läßt der Verlag in der Sammlung seiner „Illustrierten Handbücher" den ersten Band eines weiteren Analysenwerkes folgen. Bewußt rückt der Verf. in seiner analytischen, dem „Geist des Handwerks" nachspürenden Methode von der „poetisierend-ästhetischen Art" der landläufigen Chopinliteratur, auch seiner eigenen Chopinbiographie, ab. Das Fehlen einer authentischen Textausgabe von Chopins Klavierwerken hat L. seine Aufgabe sichtlich schwer gemacht. Da bot sich namentlich für neue sinngemäße Phrasierungsvorschläge anstelle gedankenloser Überlieferung breitester Raum. Was die mit reichsten graphischen Darstellungsmitteln arbeitende Methode für das Bewußtwerden linearer, rhythmischer und harmonischer Erlebnisse an Chopins Werken zutage fördert, ist von hohem Wert. Bis zu einem Vorklang Schönbergscher Quartenakkorde (S. 174: „Prélude" Nr. 23) folgt man dem fesselnden und für die spätere Zeit immer wieder anregenden Harmoniker Chopin, während ich allerdings den Schluß auf dem Sextakkord (S. 222: Mazurka op. 17, 1) nicht gerade als einen ausgesprochen „Debussyschen Effekt" gelten lassen möchte. Wendet sich das Buch, indem es ungewöhnlich viel Kenntnis kompositionstechnischer Dinge beim Leser voraussetzt, weniger an die Liebhaber, als die „zünftigen Musiker", so wollen — ein großer Vorzug manchen ähnlichen Analysenwerken gegenüber — verschiedene Anregungen unmittelbar der pianistischen Praxis dienen, so S. 280 f. die suitenartigen Auswahlvorschläge, wodurch die Mazurken in geschickterer Weise und in breiterem Umfang als üblich für Konzertprogramme ausgenützt werden können.

Auf etwas unsicherem Boden bewegen sich die geschichtlichen Bemerkungen zur Einführung in die einzelnen Gattungen der Chopinschen Klaviermusik. Ich darf wohl zur Richtigstellung der unzutreffenden Auffassung von Schuberts Priorität im lyrischen Klavierstück des 19. Jahrhunderts allgemein (S. 1) und insbesondere zu der Behauptung, er habe die Bezeichnung „Impromptus" für solche Stücke zuerst angewandt (S. 180) auf meine Untersuchungen im Archiv f. Musikwiss. III, 1921, Heft 1 und 2 verweisen. Schuberts Impromptu op. 90, 2 (Es dur), lag, was L. nur vermutet, tatsächlich 1838 längst im Druck vor. Op. 90, 1 und 2 waren schon November 1827 erschienen.

Willi Kahl.

Leoni, Sergio. Le Sonate per pianoforte di Beethoven. 8°. Turin 1921, Fratelli Bocca. 10 L.

Lindner, Adalbert. Max Reger. Ein Bild sein. Jugendlebens u. künstlerischen Werdens. 8°, 330 S. Stuttgart 1922, J. Engelhorns Nachf. 60 *M*.

de la Laurencie, Lionel. Les Créateurs de l'Opéra français. 215 p. Paris 1921, F. Alcan. Br.: 7.50 Fr.

Ludwig, Vinzenz Oskar. Anton Bruckners Klosterneuburger Fahrt. Zu des Meisters 25. Todestag. 8°, 36 S. Wien u. Leipzig 1921, H. Heller & Cie. 3 *M*.

Manderscheid, Paul. Abriß der Musikgeschichte für höhere Schulen und Lehrerbildungsanstalten. 4. verb. u. verm. Aufl. 8°, V, 54 S. Düsseldorf 1921, L. Schwann. 3.50 *M*.

Martens, Frederick H. Violin Mastery. New York 1921, Fr. Stokes.

Martienßen, Franziska. Die echte Gesangskunst. Dargestellt an Johannes Messchaert. Zweite Auflage des Buches „Johannes Messchaert". kl. 8°, 104 S. Berlin u. Leipzig 1920, B. Behr's Verlag. 6.50 *M*.

Das liebenswürdige und gescheite Büchlein, kurz vor dem Krieg in erster Auflage erschienen, ist trotz des veränderten Titels in seinem Inhalt fast ganz unverändert geblieben. Und das ist gut so. Exempla trahunt; an dem lebendigen Beispiel eines wirklichen Meistersängers wie Messchaert wird das Wesen der Stimmbildung, des Bel canto, des gesanglich-sprachlichen Ausdrucks, mit einer Klarheit und Prägnanz verdeutlicht, die man in sehr vielen Gesanglehren vergeblich sucht; die Kraft und Feinheit der Einfühlung in eine vorbildliche Persönlichkeit, die Fähigkeit, das Beobachtete plastisch und suggestiv darzustellen, sind ein besonderer Vorzug des ausgezeichneten Büchleins, das wir in viele Hände von Gesanglehrern und Schülern wünschen.

A. E.

Martineau, René. Promenades Biographiques. 8°, 224 S. Paris 1921, Librairie de France.

Montanelli, A. Liuteria romagnola. 8°. Forlì, Valbonesi. 2 L.

Nef, Karl. Einführung in die Musikgeschichte. Basel 1920, Kober, C. F. Spittlers Nachf.

Verfasser hat die Aufgabe vortrefflich gelöst, die er sich mit diesem Buche stellte: ein solid fundiertes musikgeschichtliches Einführungsbuch zu bieten. Seit langem wird Nef als gründlicher Kenner der Geschichte der Instrumentalmusik geschätzt; in der vorliegenden Arbeit zeigt er sich auch auf weiten anderen Gebieten im Besitz der historischen Bildung unserer Zeit. Es bedeutet, wie jedermann weiß, keine Kleinigkeit, dem Leser die gesamte Musikgeschichte unter fast lückenloser Hervorhebung der wichtigsten Momente auf wenigen (hier 321) Seiten vorzuführen; vielmehr hat ein derartiges Unterfangen seine naturgemäßen Schwierigkeiten, insbesondere was die Auslese des wirklich Bedeutendsten und die Vermeidung halbwahrer Zusammenfassungen betrifft. Sympathisch berührt zunächst in der gegenwärtig noch fortdauernden Epoche der insbesondere auch im Kunstschrifttum eingerissenen sprachlichen Unarten die sachlich-schlichte, gänzlich unpreziöse und phrasenfreie Darstellung. Das Biographische hat Nef, ähnlich wie Seiffert in seiner Geschichte der Klaviermusik, in die Anmerkungen verwiesen; der laufende Text dient lediglich dem Bestreben, vom Stil, von Äußerungsform und Gehalt der Musik jedes Zeitabschnitts in möglichster Kürze einen Begriff zu geben. Einzelne dieser kleinen Kapitel sind in ihrer Art Meisterstückchen, so die Abschnitte über die frühen Niederländer, über die Orchestersuite usw.; ich würde auch jene über die Stilwandlung um 1750 und über Haydn dazu rechnen, wenn die Tendenz der rasch wechselnden Affekte und das Haydnsche Streichquartett dabei entsprechend berücksichtigt wären. Auch die Anordnung zeigt manche eigentümliche und wohlerwogene Maßnahme; so kommt Verf. erst nach vollendeter Darstellung der großen a cappella-Periode auf die mittelalterliche Instrumentalmusik zu sprechen, um den Zusammenhang mit der des 16. Jahrhunderts deutlich zu machen. Vielfach wird bei den Musikbeispielen auf die bekannten Beispielsammlungen von Steinitzer und Riemann Bezug genommen: schade, daß Verf. nicht häufiger über diese beiden Behelfe hinausgegriffen hat. Die Abschnitte über Geschichte der Oper können da und dort Bereicherung aus eigenen Studien vertragen. Auch sonst sei mir verstattet, für die zweifellos bald zu erwartende zweite Auflage noch etliche Wünsche zu äußern. Nicht nur, wie Verf. selbst anmerkt, die Geschichte der Musikpflege, auch die der Musiktheorie und Musikwissenschaft sind bei der Darstellung ausgeschaltet; diese Lücken sind ja unschwer auszufüllen. Dann vermisse ich ein Wort über das Progonistische bei Lasso, über Dall'Abacos eminente Bedeutung für die Solo- und Triosonate, desgleichen eine Würdigung der geschichtlichen Stellung von della Ciaja und etwelche Berücksichtigung der deutschen Oper außerhalb Hamburgs. Der Abschnitt über Beethoven befriedigt nicht völlig; über die Anfänge der musikalischen Romantik und die Geschichte des Leitmotivs sähe man Verf. gern etwas weiter ausholen; bei Pfitzner und Schillings fehlen deren beste Werke: „Die Rose vom Liebesgarten" und „Ingwelde". Über die Wichtigkeit der Erscheinungen aus neuester Zeit sind naturgemäßt die meisten Meinungsverschiedenheiten möglich; ein so starkes Talent wie Ludwig Thuille sollte aber auf keinen Fall unberücksichtigt bleiben.

Dem hohen Wert des Buches tun diese Ausstellungen keinen namhaften Eintrag. Zu seinen besonderen Reizen gehören die mannigfachen feinen Ausblicke auf Malerei, Literatur und Philosophie der erörterten Epochen, die auch der reifen kulturgeschichtlichen Anschauung des Verf. alle Ehre machen. Sandberger.

Niemann, Walter. Meister des Klaviers. Die Pianisten d. Gegenwart und der letzten Vergangenheit. 9.—14., völlig umgearb. Aufl. 8°, 284 S. Berlin 1921, Schuster & Loeffler. 17 *M*.

Oesten, Max. Musikalische Formenlehre. Selbst-Unterrichtsbriefe. Methode Rustin . . 3. Aufl. Brief 1. 4°, 32 S. Potsdam u. Leipzig [1921], Bonneß & Hachfeld. 3.60 *M*.

Pedron, Carlo. Armonie d' eccezione. Saggio di Studii teorici-pratici sulla moderna Armonia. 8°. Mailand 1921, G. Ricordi & Co.

[**Pfitzner**, Hans.] (Pfitzner gewidmetes Heft der) Vierteljahrshefte d. Bühnenvolksbundes. Jahrg. 1, Heft 3/4. Augsburg 1921, B. Filser. 10 *M*.

Primicerio, A. Grammatica pratica musicale. Bari 1921, Fratelli Giannini. 50 C.

Roch, P. Metodo moderno per Chitarra. 1ma parte. Boston 1921, G. Schirmer.

Roland-Holst, Henriette. Jean Jacques

Rousseau. Ein Bild seines Lebens u. seiner Werke. gr. 8°, VII, 225 S. München [1921], Kurt Wolff. 15 *M*.

Russo, Luigi. Metastasio. 8°, 258 S. Bari 1921, G. Laterza & Figli. 14.50 L.

[Sachs, Curt.] Staatliche Musikinstrumenten-Sammlung [zu Berlin]. Kleiner Führer. Amtliche Ausgabe. kl. 8°, 16 S. Berlin [1921], Julius Bard. 2 *M*.

„Der kurze Führer will beim ersten Besuch auf die bemerkenswertesten unter den 3200 Stücken der Sammlung hinweisen, ohne auch nur die Gruppen vollständig aufzuzählen. Er behandelt die einzelnen Familien nach dem Maße des Interesses, das sie erfahrungsgemäß erregen". (Aus dem Vorwort.) Daß er das mit der größten Sachkenntnis und im anregendsten Ton leistet, dafür bürgt ja der Name des Hüters der prachtvollen Sammlung. A. E.

Niederdeutsche Volkstänze. Gesammelt, bearb. u. im Auftrag d. Schleswig-Holsteinschen Volkslied-Ausschusses hrsg. von Wilhelm Stahl. gr. 8°, 40 S. Hamburg 1921, Paul Hartung. 10 *M*.

Sang und Klang-Almanach 1922. Herausgeber Leopold Schmidt. (Mit Beiträgen von J. Korngold, H. H. Wetzler, Paul Graener, E. Orlik, W. Altmann, Mayer-Mahr, B. Seidler-Winkler, S. Pisling, H. Grünfeld, E. Lendvai, L. Schmidt. kl. 8°, 96 S. Berlin [1921], Neufeld & Henius.

Vatielli, Francesco. Rossini a Bologna. Cinquant' anni di vita musicale a Bologna. 8°. Bologna 1921, Tip. Azzoguidi.

Widmann, Josef Viktor. Johannes Brahms in Erinnerungen. 4. Aufl. 8°, 176 S. Berlin 1921, Gebr. Paetel. 20 *M*.

Neuausgaben alter Musikwerke.

Antiche cantate spirituali (Monteverdi, Cavalli, Luigi Rossi, Mazzocchi, Cifra, Carissimi). Hrsg. von Francesco Vatielli. Turin, S.T.E.N.

The Contemporaries of Purcell. Harpsichord pieces, ed. by J. A. Fuller Maitland. 7 vols. (I u. II: John Blow; III u. IV: William Croft; V: Jeremiah Clark; VI u. VII: verschiedene Meister.) London 1921, J. & W. Chester. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

Eberlin, Johann Ernst. Oratorium: Der blutschwitzende Jesus. Nebst Anhang: Stücke aus anderen Oratorien. Bearb. von Robert Haas. — Denkmäler d. Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Guido Adler. XXVIII. Jahrg. I. Teil. Bd. 55. Wien 1921, Universal-Edition.

Goethe: Erwin und Elmire. Ein Schauspiel mit Gesang. Komponiert von Anna Amalia, Herzogin zu Sachsen-Weimar-Eisenach 1776. Nach der in der Weimarer Landesbibliothek befindl. handschriftl. Partitur bearb. u. zum erstenmal hrsg. v. Max Friedlaender. 4°, 178 S. Leipzig 1921, C. F. W. Siegel. 200 *M*.

Lübeck, Vincent. Musikalische Werke. (Gesamtausgabe: 6 Praeludien und Fugen, 2 Choralbearbeitungen, 1 Klaviersuite, 3 Kantaten.)

Dazu ein Beiheft: Harms, Gottlieb: Bemerkungen z. kultisch. Musik. H. H. Jahnn: Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges. Klecken, Kreis Harburg, 1921, Ugrino, Abt. Verlag. 55 *M*.

Paradisi, Pietro Domenico. Sonate per pianoforte. A cura di D. Cipollini. Mailand, Soc. Anon. Notari.

Vivaldi, Antonio. Concerti delle Stagioni, rid. per pianoforte a 4 mani di Alceo Toni. Mailand, Soc. Anon. Notari.

Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des Siebzehnten Jahrhunderts; Johann Heinrich Schmelzer — Johann Josef Hoffer — Alexander Poglietti. Nebst Anhang: A. Partita ex Vienna. B. Zwei deutsche Lieder von J. H. Schmelzer. Bearb. von Paul Nettl. Denkmäler d. Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Guido Adler. XXVIII. Jahrg. II. Teil. Band 56. Wien 1921, Universal-Edition. — Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Berlin.

Am Abend der vierten Mitgliederversammlung der Deutschen Musikgesellschaft am 10. Dez. vereinigte ein anregender Vortrag von Prof. Dr. Hermann Springer über „Berliner Musik zur Zeit der Frühromantik" eine zahlreiche und gefesselte Zuhörerschaft. Der Vortragende zeichnete ein Bild jener Zeit des Übergangs von etwa 1790 bis 1820, in der aus dem etwas dürren Erdreich des Berliner Rationalismus eine neue romantische Blüte hervorwuchs; er zog zunächst einen Querschnitt durch das Berliner Musikleben um 1790, da neben und nach dem versteinerten offiziellen Musikbetrieb des gealterten Großen Friedrich sich die Anfänge privaten Konzertlebens regen: der „Musikübenden Gesellschaft", die Grauns „Tod Jesu" zur ersten Aufführung brachte, der von Benda und Bachmann geleiteten „Liebhaber-Konzerte"; da der nüchterne und kleinbürgerliche Charakter dieser Anfänge doch auch durch die denkwürdige Aufführung des Händelschen „Messias", durch Faschs, Zelters, Reichardts Konzertbestrebungen korrigiert und abgelöst wird: die Gründung der Zelterschen Liedertafel (1809) namentlich ist eine aus romantischem Geist gezeugte Tat. In die italienische Oper ziehen neue Meister ein; ein gefährlicher Konkurrent erwächst ihr im deutschen Singspiel des Nationaltheaters, das neben der französischen Opéra comique und der Opera buffa frühe den — nach Tiecks Ausspruch — eigentlichen Vorläufer der romantischen Oper, Mozart, pflegt (1794 Aufführung der „Zauberflöte"): in all diesen Werken lebt, oder man legt in all sie hinein die Sehnsucht nach einer neuen Phantasiewelt, das Spiel mit dem Irrealen. Drei Musiker sind es vor allem, die die Berliner Frühromantik repräsentieren: Reichardt — der von Wackenroder bewunderte — als Musikschriftsteller, Singspiel- und Liederkomponist („romantische" Taten seine Musik zu „Macbeth", seine „Geisterinsel"); in seiner Gefolgschaft F. H. Himmel („Die Sylphen") und seine Tochter Luise Reichardt, die als Liederkomponistin sich fast ausschließlich der Dichtung der Romantiker zuwendet; Zelter, der Komponist Goethescher Lieder, und vor allem der genialische E. Th. A. Hoffmann, aus dessen Bekanntschaft mit Fouqué die erste romantische Oper hervorwächst, die „Undine" (1816). Mit der Aufführung von Webers „Freischütz" (1821) stehen wir schon auf dem Gipfel der Bewegung, die in besonderer Art dann gerade in Berlin bis in die allerneueste Zeit hinein nachwirkt. Seine Illustration erhielt der Vortrag durch eine Reihe von Liedern von Reichardt Vater und Tochter, Himmel und Zelter, von Bruchstücken aus Hoffmanns „Undine", ganz vortrefflich gesungen von Carmen v. Scheele und Sidney Biden. In Vertretung: Einstein.

Halle a. S.

Am 29. November versammelte sich die kürzlich gebildete Ortsgruppe Halle zum ersten Diskussionsvortrag. Nach Begrüßungsworten des ersten Vorsitzenden, Prof. Schering, sprach Dr. H. J. Moser, der eine Grundlage für den folgenden Bericht zur Verfügung stellte, über „Die Zeitgrenzen des musikalischen Barock". Der Vortragende betonte die gegenwärtige Wichtigkeit, sich über die musikgeschichtlichen Hauptperioden zeitstilistisch wenigstens in den gröbsten Umrissen einigermaßen klar zu werden. Die Frage nach der Zeitumgrenzung wird natürlich nicht von der Frage nach dem Wesen einzelner Stile unabhängig gemacht werden können, da die Datierung ganz davon abhängt, was man unter den betreffenden Stilkategorien verstehen will. Leider sind die Namen für sie sämtlich aus andern Zweigen geisteswissenschaftlicher Forschung bezogen worden, so daß keiner völlig paßt, alle vielmehr nur gleichnishaft benutzt werden können. Der Barockstil bildet ein besonders dankbares Untersuchungsobjekt, da hier das tonkünstlerische Material verhältnismäßig gut bekannt ist und seine Einbettung zwischen Renaissance und Empfindsamkeit (Rokoko plus „Sturm und Drang" als einander widerstrebende Hauptzweige derselben) oder zwischen Humanismus und Humanität wohl ziemlich allgemein gebilligt wird. Das Ende des

Hochbarock mit dem Tode Bachs und dem Verstummen Händels ist wohl ziemlich klar umgrenzbar, dagegen hängt der anzunehmende Beginn des Frühbarock von verschiedenen Problemen, vor allem der viel umstrittenen Datierung der musikalischen Renaissance ab. Im Brennpunkt dieses Fragenkomplexes steht die Beurteilung Palestrinas, sowie der Florentiner Opernversuche, doch wollte sich der Vortragende zur schärferen Beleuchtung des Stoffes lieber auf die Verhältnisse der deutschen Musikgeschichte beschränken. Wenn auch gewisse barocke Manieren bereits um 1560 mit den Vilanellen Regnarts in die deutsche Musik einzudringen beginnen, denen aber noch wesentliche Renaissancemerkmale gegenüberstehen, so fällt nach Mosers Ansicht der eigentliche Beginn der Barockzeit doch erst mit dem Eintreten der Generalbaßepoche, zwischen 1607 und 1618 also, zusammen, worüber im Einzelnen der zweite Band seiner „Geschichte der deutschen Musik" berichten wird, während z. B. Wustmanns „Musikgeschichte Leipzigs" das Barockjahrhundert von 1550 bis 1650 datiert. Ein ausführliches Referat über die einschlägigen Arbeiten von Egon Wellesz in ZfMG X, 37 ff. und Z. f. Ästh. (Dessoir) XIII 56 ff., von C. Sachs im Petersjahrbuch 1919, von Schering im Archiv f. M. II, 465 ff. ergab die Anschauung, daß zumal Sachs sich gar zu sehr bemüht habe, Wölfflinsche Beobachtungen bis ins musikalische Einzelnste zu übertragen, was leicht (z. B. in Dingen des evangelischen Chorals) zu schiefen Analogien führen könne, während man sich besser nach Lamprechts Art auf die Feststellung allgemein seelischer Entwicklungsgemeinsamkeiten beschränken sollte und in der Herbeischaffung von Einzelargumenten streng auf die Gleichzeitigkeit von Einstellungswechseln in sämtlichen Künsten zu achten hätte. — Bei einer abschließenden Rückschau über sämtliche Stilarten von der Gregorianik bis zur Romantik machte der Vortragende auf eine Reihe auffälliger Wellenbewegungen aufmerksam, wenn man nacheinander das Problem artistisch-musikalisch, dann religions-philosophisch und schließlich unter dem Gesichtspunkt fasse, welcher Menschenklasse jeweils die tonkünstlerisch Schaffenden überwiegend angehört hätten und welches immer wechselnd das Hauptziel ihrer Bemühung gewesen sei. Dabei erschien das Barock auch musikalisch vor allem als dekorative Kunst, und es ergab sich die Nötigung, zwischen Früh- und Hochbarock um 1700 eine scharfe Grenze zu ziehen, falls nicht sogar eine Dreiteilung mit einer Scheide um 1660 zwischen Früh- und Mittelbarock angenommen werden müßte. Bei solchen allzugenauen Einteilungen kommt man aber in Gefahr, bloße Generationsgegensätze schon mit Zeitstilwandlungen gleich zu stellen, was den Stilbegriff verwischen würde.

Die an den Moserschen Vortrag sich anschließende Diskussion eröffnete Pfarrer Balthasar, indem er kirchliche Kulturepochen zum Vergleich heranzog. Der Kunsthistoriker Prof. Frankl betonte die Wichtigkeit, zunächst einmal, wie in der Forschung der bildenden Künste, ganz klar die Kennzeichen der verschiedenen Stilarten festzulegen. Prof. Schering verdeutlichte durch eine graphische Darstellung das Ineinandergreifen der einzelnen Stile: während der eine im Absteigen, sei der darauffolgende bereits im Ansteigen begriffen und so verwische sich der Übergang von Stil zu Stil.

Den zweiten Diskussionsvortrag hielt Pfarrer Balthasar am 19. Dezember über „Das Religiöse bei Schumann".

Hans Gaartz.

Viele Fachgenossen werden es gleich mir aufs höchste beklagen, daß unser wirtschaftlicher Niedergang die früher auf den deutschen Universitäten obligatorische Drucklegung auch der musikwissenschaftlichen Dissertationen unmöglich gemacht hat, in denen oft eine große Summe von Fleiß niedergelegt war und ist, und die zu einem Teil bleibenden Wert besitzen. Sie werden heute nur mehr in einem Exemplar bei den Fakultäten aufbewahrt: dieser Mangel an Publizität hat unter andern Übelständen auch den zur Folge, daß mancher Doktorand an ein schon bearbeitetes Thema herangeht, um vielleicht erst im Lauf zeitraubender und kostspieliger Studien zu merken, daß er ein schon beackertes Feld pflügt. Ich glaube im Sinn aller Fachgenossen, zu Gunsten des Zusammenhalts unserer Wissenschaft zu sprechen und keine Fehlbitte zu tun, wenn ich mich an

alle Dozenten der Musikwissenschaft an den deutschen und österreichischen Hochschulen mit dem Ersuchen wende, mir regelmäßig die genauen Themen und den Umfang der bisher ungedruckten Dissertationen ihrer Schüler bekanntzugeben; die Titel sollen jeweils im Anschluß an die „Bücherschau" unserer Zeitschrift veröffentlicht werden. Einstein.

Mitteilungen

Am 10. Januar 1922 feierte Prof. Dr. Friedrich Spitta in Göttingen seinen siebzigsten Geburtstag. Was Spitta theoretisch und praktisch für die Hebung des evangelischen Gottesdienstes und seine künstlerische Ausgestaltung getan hat, wird ihm unvergessen bleiben: wenn auf diesem seit dem 18. Jahrhundert steril gewordenen Boden wieder eine neue lebendige Blüte emporwuchs, so ist es hauptsächlich sein und seiner schöpferischen Helfer, Herzogenberg und A. Mendelssohn, Verdienst. An dieser Stelle ist vor allem seiner wissenschaftlichen Tätigkeit zu gedenken, die mit biographischen Arbeiten (Benedict Ducis) und Studien über den evangelischen Choral, über Heinrich Schütz hauptsächlich der Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts zu Gute gekommen ist.

Prof. Dr. Arnold Schering (Halle) hat vom 1. Okt. 1921 ab an dem dem Leipziger Konservatorium angegliederten Institut für Kirchenmusik die Vorlesungen für Musikgeschichte (mit angegliedertem Seminar) übernommen.

Am 4. Januar 1922 fand in Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M. eine von der Vereinigung der Musikwissenschaftler in Bonn einberufene Tagung statt, die von Fachvertretern der Universitäten Leipzig, Frankfurt, Freiburg, Köln, Heidelberg, sowie von Musikwissenschaftlern in freiem Beruf besucht war. Die Versammlung verfolgte den Zweck, in kürzester Frist eine straffe Berufsorganisation sämtlicher deutscher Musikwissenschaftler in die Wege zu leiten, zur Wahrung der allgemeinen geistigen und besonders auch der wirtschaftlichen Standesinteressen. Nach lebhafter und anregender Aussprache ist diese Organisation einstimmig beschlossen worden. Es sollen möglichst in Anlehnung an die bereits bestehenden musikwissenschaftlichen Institute, Ortsgruppen gebildet werden, die durch eine zentrale Geschäftsstelle miteinander verbunden und in einem alljährlich einzuberufenden Vertretertag zu gemeinsamem Wirken zusammengefaßt sind. Der erste allgemeine Vertretertag soll im Sommer dieses Jahres in Leipzig stattfinden. Ihm wird das von der Frankfurter Tagung durchberatene Statut zur Prüfung und endgültigen Fassung vorgelegt werden. Der Vorsitz des Verbandes liegt bis dahin in den Händen der Universitätsprofessoren Schiedermair (Bonn) und Bauer (Frankfurt). Die Geschäftsstelle verwaltet cand. phil. Heinrich Grues (Köln-Mülheim, Wallstraße 165). — Die Vereinigung „legt großes Gewicht darauf, ihren Aufgabenkreis gegenüber der Deutschen Musikgesellschaft streng abzugrenzen"; wir werden uns zu ihren Bestrebungen äußern, sobald uns ihr Statutenentwurf und ein ausführlicherer Tagungsbericht vorliegt.

Auf den Artikel von Anton Molnár „Der Große Takt" im Dezemberheft der Zeitschrift erhalten wir von Eugen Tetzel folgende Erwiderung:

Ohne auf die weiteren subjektiven Behauptungen von Anton Molnár (ZfM, 4. Jahrg., S. 168f.) einzugehen, sei es mir gestattet, sein Verkennen sowohl meiner Darlegung wie auch des Sachverhalts selbst zu berichtigen. Obgleich der Verfasser zunächst zugibt, daß ich die Analyse von Beethovens cmoll-Symphonie von Weingartner „richtiggestellt" habe, wirft er mir dann vor, ich hätte die Einseitigkeit Weingartners, lauter Zweitaktgruppen aufzustellen, durch die andere ersetzt, „Viertaktgruppen (mit manchen Ausnahmen) durchgeführt wissen zu wollen". Von dem Widerspruch in sich abgesehen, geht aus S. 608 oben aber ausdrücklich hervor, daß ich überhaupt keine gleichartigen Gruppen „durchführen" will, sondern nur die vorhandenen richtig

zu erkennen strebe. Der analysierte Satz ist nur gerade einmal so regelmäßig zweitaktig, ja meist viertaktig gebaut, daß die wenigen Abweichungen hiervon als Ausnahme erscheinen. Wie weit ich davon entfernt bin, Drei- oder Fünftaktgruppen sozusagen als „Ausnahmen von der Regel" zu betrachten, geht aus S. 614 wohl deutlich genug hervor! Ich „nehme" auch keine „Sechstaktgruppen an", sondern der Satz enthält unverkennbar eine Reihe derselben! Daß diese aus je 3×2 Takten bestehen, habe ich S. 608 oben selbst hervorgehoben! Worin nun eigentlich „die Mitte zwischen der Weingartnerschen und der Tetzelschen Auffassung" bestehen soll, vermag ich nicht herauszufinden! Auch besteht doch der Unterschied zwischen unsern Darstellungen nicht etwa nur darin, daß ich vier oder sechs, statt nur zwei Takte zu einer Gruppe vereinige, sondern daß W. vielfach die leichten Takte für schwer hält und umgekehrt!

Die auf der 47. Autographen-Versteigerung des Antiquariats Leo Liepmannssohn in Berlin — vgl. die Ankündigung des Katalogs im Novemberheft, S. 128 — erzielten Preise erreichten teilweise eine außerordentliche Höhe, die freilich in dem bedauerlichen Tiefstand der deutschen Währung ihre Erklärung findet. (Eine Anzahl der wertvollsten Handschriften soll überdies von einem Wiener Antiquar für einen amerikanischen Auftraggeber angesteigert sein, was im Interesse der deutschen Sammler und Forscher nicht minder zu beklagen ist!) Die Preise der Hauptstücke sind folgende: Brief Beethovens an den Verleger Mechetti (Nr. 11): 1520 ℳ; zwei Briefe der Gräfin Therese v. Brunswik (Nr. 12/13): 1650 und 1300 ℳ; Briefe Brahms' an Philipp Spitta (Nr. 25, 29, 32, 33): 3600, 1100, 1020, 5100 ℳ; vierzehn Briefe von Robert Franz an Twietmeyer (Nr. 71): 7050 ℳ; Briefentwurf Haydns (1779) mit Aufzählung seiner Werke (Nr. 89): 3200 ℳ; Oper „Rudolf der Deutsche Herr" von Loewe (Nr. 136): 18500 ℳ; eine ungedruckte Klaviersonate (Nr. 161) und zwei Chorlieder aus op. 41 (Nr. 162) von Mendelssohn je 51000 ℳ; Violinsonate F dur (K.-V. Nr. 376) von Mozart (Nr. 177): 146000 ℳ; Adagio für Klavier h moll (K.-V. Nr. 540) von Mozart (Nr. 178): 7100 ℳ; Briefe und Schriftstücke aus Paganinis Nachlaß (Nr. 194): 26000 ℳ; Entwürfe zum „Album für die Jugend" von Rob. Schumann (Nr. 240): 86000 ℳ; Rich. Wagners Entwürfe zu „Siegfrieds Tod" (Nr. 269): 29500 ℳ, zur Ballade der Senta (Nr. 270): 5000 ℳ und zum „Parsifal" (Nr. 273): 4100 ℳ; von v. Witzleben gezeichnetes Bleistiftbildnis Wagners (Nr. 283): 6500 ℳ; Variationen für Violoncell (Jähns Nr. 94) von C. M. v. Weber (Nr. 299): 71000 ℳ, dessen Duo für Klarinette und Klavier, op. 48 (Nr. 300): 50000 ℳ. Aus der Sammlung früher italienischer gedruckter Opernlibretti (Nr. 313 ff.) brachten die Textbücher zur „Dafne" von Peri (1600) 1350 ℳ, zur „Euridice" von Peri und Caccini (1600) 1250 und 1000 ℳ, zur „Arianna" von Monteverdi (1608) 1900 (eine andere Ausgabe: 1100) ℳ und zur „Hipermestra" von Cavalli (1658) 1700 ℳ. K.

Januar	Inhalt	1922

Seite

Wilhelm Heinitz, Hamburg: Ein Materialbeitrag zur Kenntnis der arabischen Musik . . 193
Richard Engländer, Dresden: Zur Musikgeschichte Dresdens gegen 1800. 199
Walther Sattler, Holzwickede: Musikalische Eindrücke Schleiermachers im Pädagogium der Brüdergemeine zu Niesky. 241
Bücherschau 247
Neuausgaben alter Musikwerke 252
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 253
Mitteilungen 255

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Fünftes Heft — 4. Jahrgang — Februar 1922

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 45 Mark, fürs Ausland: 5 ₰, 25 s, 30 Fr, 22 Kr, 14 fl h. jährlich; Einzelhefte 4.50 Mark usw.

Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert

Von

Paul Nettl, Prag

In meiner Arbeit: „Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts" (Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 8) habe ich unter anderem den Versuch gemacht, die Wurzeln der österreichisch-bayerischen Melodik des 18. Jahrhunderts, auf der außer Johann Joseph Fux letzten Endes auch die Wiener Klassiker fußen, bloßzulegen. In der genannten Abhandlung habe ich auch angedeutet, daß wirkliche Tanzmusik, wie sie in den Tänzen des niederen Volkes, in den Schänken der Wiener Vorstadt, in anderen Belustigungsstätten des Bürgertums und der bäuerlichen Bevölkerung von den Musikanten dritten Ranges aufgespielt wurde, in den seltensten Fällen aufgezeichnet ist, sofern man sie jedoch gelegentlich wirklich notierte, sie absichtlich nicht aufbewahrte, weil man sie der Aufbewahrung für nicht würdig erachtete.

Gelegentlich lebt sich die Musik der Bühnen- und Gesellschaftstänze im 17. Jahrhundert in der Form der Suite aus. So wird nachweisbar am österreichischen Hofe und an kleineren Provinzhöfen bei den Lustbarkeiten des Faschings zu Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen usw. getanzt. Zweifellos waren diese Tänze nur die Formen vor allem der höheren Gesellschaftstanzmusik, also der Tanzmusik der aristokratischen Schicht, die sich an französische Vorbilder anlehnte und von der gegen Ende des Jahrhunderts auch die Aufnahme des französischen Menuetts ausging.

Es steht fest, daß alle jene Tänze, die im Ausland, vor allem in Frankreich ihre Heimat hatten, und deren musikalische Formen dort ausgebildet wurden, auch in Deutschland in fremdem Gewande und fremdem Geiste weiterlebten. In technischer Beziehung bedeutet dies, daß diese Tänze stets einen bestimmten Grad von „Stilisiertheit" — negativ ausgedrückt: eine gewisse Entfernung von volkstümlicher Ursprünglichkeit — aufweisen. Nur die jeweils jüngsten Tänze, wie gegen das Ende des Jahrhunderts das Menuett und der Passepied, zeigen, auch nach Deutschland

überführt, einen geringeren Grad von Stilisiertheit (auch in den Klaviersuiten von Johann Sebastian Bach), eine Erscheinung, die an den Stilunterschied zwischen Paduane und Galliarde (fünfstimmig) einerseits und Allemande und Tripla (vierstimmig) andrerseits, bei Schein und Posch erinnert.

Es ist einleuchtend, daß jene Tanzstücke, nach denen wirklich getanzt wurde, die also wirkliche Gebrauchsmusik waren, einen geringeren Grad von Stilisiertheit aufgewiesen haben werden als die Suiten, die nur Vortragsmusik, also absolute Musik ohne Nebenzweck, vorstellten. Während die Gegenwart nur den wirklich getanzten Gebrauchstanz kennt — die neueren Konzert-Tanzformen sind Reste aus alter Zeit — unterscheidet man im 17. und 18. Jahrhundert die höher stilisierten Tanzformen von den niedrigen, in der Regel nicht aufgezeichneten Gebrauchs-Tanzformen.

Wenn ich hier die Probe einer solchen ausnahmsweise notierten Tanzmusik des 17. Jahrhunderts vorlege, so geschieht dies im vollen Bewußtsein des geringen künstlerischen Wertes dieser Musik. Vielleicht mag sie aber vom musikkulturgeschichtlichen Standpunkt um so interessanter erscheinen, als sie, wie gesagt, ein Bild davon gibt, wie die Musik des niederen Gesellschaftstanzes in der Mitte des 17. Jahrhunderts und zwar etwa in den böhmischen Ländern beschaffen war.

Bezeichnend für diese Art von Tanzmusik ist vor allem der Umstand, daß es sich hier nicht um eine Suite im technischen Sinne des Wortes handelt, sondern daß eine Anzahl von in Bewegung und Charakter gleichartigen Tänzen aneinander gereiht wird. Die einzelnen Tänze tragen einzeln keine Namen, sondern nur die ganze Folge die allgemeine Bezeichnung: Branles. Auf den ersten Blick erkennt man, daß je zwei aufeinanderfolgende Tänze zusammengehören, daß also die alte Beziehung von Tanz und Nachtanz hier noch lebendig ist. In meiner bereits zitierten Arbeit habe ich angedeutet, daß die alte Zusammenstellung von Tanz und Nachtanz in der volkstümlichen Tanzmusik sich scheinbar während des ganzen 17. Jahrhunderts hält und daß der volkstümlichste österreichische Tanzkomponist Johann Heinrich Schmelzer diese Folge noch gelegentlich heranzieht. Während noch die ältere deutsche Partie die Beziehung Tanz—Nachtanz kennt (Allemande—Tripla), stößt die internationale Suite, von Frankreich beherrscht, dieses alte, wahrscheinlich spezifisch deutsche Element ab. Nur in den thematischen Beziehungen zwischen Allemande und Courante des Frobergertypus scheint es noch durch, verflüchtigt sich jedoch in den Klaviersuiten bei J. S. Bach zu leichten melodischen Beziehungen der Anfänge der beiden Einleitungssätze. Anders beim wirklich getanzten Gebrauchstanz. Hier wird die alte Zusammenstellung von Schreit- und Springtanz bis zur Rezeption des Menuetts, des Konter- und schwäbischen Tanzes allgemein gebraucht. Dies gilt wenigstens für die österreichischen Länder, wenn auch am Wiener Hofe bei Tanzbelustigungen wie in Wirtschaften, Merenden, Bauernhochzeiten usw. auch Couranten und Sarabanden getanzt wurden.

Naturgemäß stehen Vor- und Nachtanz in der gleichen Tonart, während die einzelnen Tänzepaare verschiedene Tonarten aufweisen, ein Umstand, der allein schon dafür spricht, daß die vorliegenden Tänze mit der Suite nichts zu tun haben, mag man auch berücksichtigen, daß die Wiener Ballettsuite der Forderung nach Einheit der Tonart nicht streng nachkam.

Zusammenstellungen von Tänzen ohne jede Bezeichnung finden sich im 17. Jahr-

hundert selten. Das Kremsierer St. Mauritius Archiv enthält außer den beiden Kertzinger-Handschriften, von denen die eine hier teilweise veröffentlicht wird, noch einige ähnliche anonyme Handschriften mit dem Titel „Balletti"; ferner sei auf das „Wienische Ballett" aus dem Kasseler Suitenmanuskript[1] hingewiesen. Diese Zusammenstellungen von in der Bewegung gleichartigen Tänzen bilden eine Parallelerscheinung zur Gepflogenheit der Alt-Franzosen, die gleichfalls bestimmte, gleichartige Tänze aneinanderreihten (Basse danse, Branles). Auch Arbeau spricht gelegentlich von diesen Formen der Tanzmusik. So heißt es in der „Orchesografie" bei der Abhandlung über die Gavotte[2]: „Die Gavotte genannten Tänze sind eine Sammlung verschiedener Doppel-Branles, welche die Musiker ausgewählt haben, um daraus eine Suite zu bilden, der sie den Namen ‚Gavotten' beilegten"[3]. Daß diese Übung übrigens auch in die Suite hineinspielt, beweisen neben der Branlefolge selbst, die ja ursprünglich eine Folge homogener Tänze war, auch zahlreiche spätere Suitentypen, in denen drei oder mehrere Allemanden, Couranten oder Sarabanden hintereinander gespielt werden[4]. Greift man weiter in die Vergangenheit zurück, so findet man dasselbe Prinzip in den „Puncti" des Stantipes, in denen man bereits Vorstufen der Variationssuite feststellen kann. Die Puncti des Stantipes erscheinen dann als kurze, gleichartige Einzeltänze, zu einer höheren Einheit zusammengefaßt. Verfolgt man die Entwicklung von der Mitte des 17. Jahrhunderts weiter, so finden wir diese alte Gepflogenheit in der oft anzutreffenden Häufung von Menuetten und Passepieds zuerst im Rahmen der Suite; später, am Anfang des 18. Jahrhunderts, machen sich die Menuettketten selbständig und treten aus dem Rahmen der Suite heraus. Ihre Nachfolger sind die Kontertänze, die „Deutschen", schließlich die modernen Gesellschaftstänze, vor allem der Walzer und die Quadrille mit ihren „Punkten", den einzelnen Nummern.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß man in der Entwicklung der Tanzmusik der letzten Jahrhunderte zwei Typen herausschälen kann.:

A. Gebrauchstypus (Zusammenstellungen gleichartiger Tänze),
B. Vortragstypus (Zusammenstellungen verschiedenartiger Tänze).

Während sich das ästhetische Gesetz der Wahrung der Einheit trotz Mannigfaltigkeit bei der Suite in der ursprünglich melodischen und in der tonartlichen Gleichheit (Variationsprinzip) bei Verschiedenheit der Tänze (Kontrastprinzip) geltend macht, ist beim Gebrauchstypus — abgesehen von den Puncti des Stantipes — melodische und tonartliche Verschiedenheit bei Gleichheit der Tanzbewegung vorhanden; dabei ist natürlich stets in Betracht zu ziehen, daß die beiden Arten einander gegenseitig beeinflussen und durchdringen. Schematisch lassen sich die beiden Entwicklungen etwa folgendermaßen darstellen:

---

[1] Bei Ecorcheville nur im Faksimile mitgeteilt.

[2] Man beachte, daß bei Arbeau die Gavotte zwar bereits im Anschluß an die Branles behandelt wird, daß ihr also schon hier ihre spätere typische Stellung zukommt, daß aber andrerseits von ihr nicht wie von einer besonderen Tanzgattung gesprochen wird.

[3] Übersetzung von Czerwinski.

[4] Vgl. Norlind, Zur Geschichte der Suite.

A. Gebrauchstypus	B. Vortragstypus
Stantipes	
Basse danses Branles	Branlefolge
Freigewordene, nach Gattungen zusammengestellte Tänze um 1600	Deutsche Variationssuite
Gehäufte Einzeltänze innerhalb der Suite	Frobergertypus
Zusammenstellungen von Einzeltänzen im niederen Volke (17. Jahrh.)	Zyklische Instrumentalformen höherer Ordnung
Menuettketten Deutsche Walzer usw.	

Kehren wir wieder zu unserer Handschrift zurück, so können wir feststellen, daß die einzelnen Tänze melodisch zwar selbständig sind, daß aber die Bestandteile eines Tanzpaares nach uralter Gepflogenheit aus demselben thematischen Material bestehen. Die melodische Korrespondenz von Vor- und Nachtanz besteht jedoch nicht in einer bloßen rhythmischen Variation wie etwa bei den italienischen Variationssuiten[1] oder den primitiven Tanzstücken der Lautenbücher um 1600, sondern in einer melodischen Umgießung wie in den deutschen Variationssuiten der Peurl, Posch, Schein usw., einer Technik, die noch in die Klaviersuite (Froberger, Kuhnau) hineinspielt. Dies zeigt sich auch darin, daß sich der Springtanz auch in modulatorischer Hinsicht nicht streng an den Schreittanz anschließen muß, wie etwa bei Nr. 3, wo die erste Reprise des Vortanzes mit Dominanthalbschluß in der Haupttonart verbleibt, während der gleiche Teil des Nachtanzes in die Parallele moduliert. Ähnliches gilt bezüglich der Periodenbildung. So werden die viertaktige Periode des Vortanzes von Nr. 4 im Nachtanz in fünf, bzw. in sechstaktige, bei Nr. 6 die viertaktigen in dreitaktige, bei Nr. 8 in sechstaktige Perioden umgewandelt. Die Umwandlung einer viertaktigen Periode des Dupeltanzes in eine sechstaktige des Tripeltanzes erinnert an eine analoge Erscheinung beim französischen Tanz. In einem ähnlichen Verhältnis stehen bei Arbeau Branle double und simple, indem der letztere (er ist allerdings im geraden Takt notiert) durch Zusammenziehung der viertaktigen Periode des Double — gewissermaßen seines Vortanzes — ein sechstaktiger Tanz wird. Auch der Amener (bei Arbeau „Branle de Poitou" genannt), der gleichfalls als Springtanz aufzufassen ist, hat sowohl bei Arbeau als auch in der späteren Tanzliteratur die sechstaktige Periode.

Die melodische Umgießung der Nachtänze aus den Vortänzen geschieht in unserer Handschrift in mehr oder weniger freier Weise. So halten sich die Springtänze von Nr. 6 und 7 fast wörtlich an ihre Schreittänze, während andere Tanzpaare die alte deutsche Technik der Peurl und Schein mit ihrem freien Verfahren, für das sich keine bestimmte Norm aufstellen läßt, anwenden. Alle Schreittänze, mit einer Ausnahme, beginnen mit dem Niederschlag, sämtliche Springtänze mit dem Auftakt.

[1] Vgl. meinen Aufsatz: „Eine Sing- und Spielsuite des Antonio Brunelli" (ZfM II 7).

Stimmführung und Setzweise der Tänze stehen auf einer niedrigen Stufe; der Satz, ungeschickt, mit fehlerhaften Parallelführungen, Querständen und leeren Quinten untersetzt, läßt auf die geringe Bildung des Komponisten, vielleicht aber vielmehr auf die des Schreibers und der Ausführenden, für die die Musik bestimmt war, schließen.

Oberstimme und Baß zeigen weit bessere Bewegungen als die Mittelstimmen, die vom Schreiber der Handschrift vermutlich ergänzt sind[1]. Die Vernachlässigung der Mittelstimmen in der Tanzliteratur rügt schon 1615 Konrad Hagius (Intraden, Pavanen usw., Nürnberg 1617, Vorrede 1615)[2], wenn er sagt, er habe Österreich, Böhmen, Ungarn, Polen, Preußen, Litauen usw. bereist, wo er bei den Musikern häufig Galliarden und Paduanen gefunden habe, deren Sopran und Baß zwar richtig gewesen sei, die Mittelstimmen aber „vitiose". Ich glaube nicht fehlzuschließen, wenn ich diese Vernachlässigung des Instrumentalstils, die wahrscheinlich nur den handschriftlich verbreiteten, nicht den gedruckten Teil der Tanzliteratur betrifft, auf die durch die Aufnahme des Generalbasses in Deutschland entstandene Praxis der Partizelle zurückführe[3]. In Wien und der österreichischen Provinz waren die Tänze nicht nur in Stimmen verbreitet, sondern noch häufiger in einem aus Oberstimme und Baß bestehenden Auszug, der je nach Bedarf und Ausführungsmöglichkeit ergänzt wurde. (Johann Heinrich und Andreas Anton Schmelzer, Kaiser, Leopold, Hoffer, Ebner, Matteis usw.) Auf diese Art wird auch die mangelhafte, dilettantische Führung der Mittelstimmen unserer Handschrift zu erklären sein. Der Komponist war vermutlich kein so schlechter Musiker; die Schuld trifft vielleicht eher den Arrangeur, unter dem wir uns etwa einen Musiker der Olmützer Kapelle, von der die Tänze gespielt wurden, vorzustellen haben.

Die Melodik der Tänze ist, ihrer Bestimmung und Herkunft entsprechend, volkstümlich, bei Nr. 7 und 9 in einem Maße, wie man es in der handschriftlich erhaltenen Tanzliteratur des 17. Jahrhunderts äußerst selten, in den Druckwerken jener Zeit nie antrifft. Nur einige, bezeichnenderweise „Arien" benannte Tänze[4] Johann Heinrich Schmelzers verdichten die wohl in den Wiener Gassen und beim österreichischen Landvolk gespielten Tanz- und Liedmelodien zu kunstgemäßen Formen. In unserer Handschrift fällt vor allem Nr. 7 auf, der auch der einzige Tanz ist, welcher nur eine Wiederholung hat. Die Melodie, die in primitivster Weise von den beiden Violinen unisono gespielt wird, erinnert lebhaft an noch heute gehörte Bierfiedlermusiken.

Der Frage nach der völkischen Zugehörigkeit der Tänze muß die Feststellung der Persönlichkeit des Verfassers vorausgehen.

Der Komponist, der auf dem Titelblatt der Handschrift mit „R. P. A. Kertzinger", auf dem eines ähnlichen Kremsierer Manuskripts als „Aug. Kertzinger" bezeichnet ist, war, wie aus Wiener Akten (Hofzahlamtsrechnungen, Hofkammerprotokolle) hervorgeht, im Jahre 1658 Mitglied des Benediktinerordens und Chordirektor des Prager Schloßdoms, d. h. der St. Veitskirche. Hiermit steht allerdings

[1] Vgl. weiter unten.
[2] Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite, S. 42.
[3] Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 8.
[4] Aria heißt auch so viel als Weise, Tanzweise, volkstümliche Tanzweise.

im Widerspruch, daß in einer Breslauer Handschrift ein Augustin Kiertzinger als „Wiener Kapellmeister" bezeichnet wird und nach Pohl (Haydn) ein Melker Stiftsgeistlicher desselben Namens Domkapellmeister zu Wien wurde. Da Kertzinger 1658 bestimmt Chordirektor in Prag war und unsere Handschrift um 1660 geschrieben ist — eine andere Kremsierer Handschrift, die nach Papier und Schrift zur gleichen Zeit wie unsere geschrieben ist, trägt die Bezeichnung: „Balletti Francesi a R. P. Aug. Kertzinger 1662 scripti" — so dürften die Tänze auf böhmischem Boden entstanden sein. Der Name des Komponisten deutet darauf hin, daß er Deutscher war. Nichtsdestoweniger könnte Kertzinger die Tanzweisen, die er bei der niederen, tschechisch sprechenden Bevölkerung — seit der Schlacht am weißen Berge war der nationale Gegensatz zwischen Tschechen und Deutschen auch ein sozialer, indem die Germanisierung vor allem die höheren Schichten betraf — zu hören Gelegenheit hatte, aufgezeichnet haben. Auf keinen Fall lassen sich irgendwelche tschechisch-nationalen Eigenheiten aus den Weisen heraushören. Auch ein nachweislich tschechischer Komponist derselben Zeit, Paul Weywanowsky schreibt ohne jede nationale Note und dasselbe gilt auch von tschechischen Komponisten des 18. Jahrhunderts. Auch die wenigsten böhmischen Tänze des 17. Jahrhunderts, die hie und da in Lauten- und Klaviertabulaturen aufgezeichnet sind, verraten eine gewisse melodische, tschechoslowakische Selbständigkeit, am ehesten noch ein rhythmisch prägnantes Stückchen der Jungfrau Clara Regina Im Hoff (Ms. 18491 der Wiener Nationalbibliothek, Nr. 8, „Ein Böhmischer Tantz"):

Es bleibt noch die Besprechung der Bezeichnung übrig, die die Tänze tragen. Über die allgemeine Bezeichnung „Branles" ist insofern nicht viel zu sagen, als man sich erinnern wird, daß schon bei Arbeau „Branle" der allgemeine Gattungsname eines nach verschiedenen Provinzen benannten Reigentanzes ist. Versteht man im musikalischen Sinne unter „Branle" die typische Branlefolge (Branle, Gay, Amener, Double, Moutirandé, Gavotte)[1], so verstand man in der Mitte des 17. Jahrhunderts unter diesem Worte choreographisch jede landläufige Tanzart. Branle heißt hier nichts anderes als: Tanz.

Schwer ist die Ableitung und Erklärung des Wortes „Polion". Ich vermute, daß das Wort eine Verballhornung des Wortes „Polonia", „Pologne" ist. Ob es sich jedoch im vorliegenden Falle um wirkliche polnische Tänze handelt, erscheint mehr als zweifelhaft, da es einerseits nicht wahrscheinlich ist, daß der Komponist jemals polnische Tänze gehört hat, andrerseits in den „Branles" keine Spuren polnischer Melodik enthalten sind[2]. Eher könnte es sich noch um hannakische oder slowakische Melodien handeln, eine Vermutung, die durch die im 17. Jahrhundert gelegentlich vorkommende Gleichsetzung des stilus polonicus und stilus hannaticus gestützt er-

[1] Ähnlich heißt die ganze Suite mit einleitender französischer Ouverture einfach „Ouverture".

[2] Im Gegensatz zur böhmischen Musik sind bekanntlich national-polnische Elemente in der Musik des 17. Jahrhunderts oft deutlich erkennbar. Vgl. aber den Nachtanz Nr. 3.

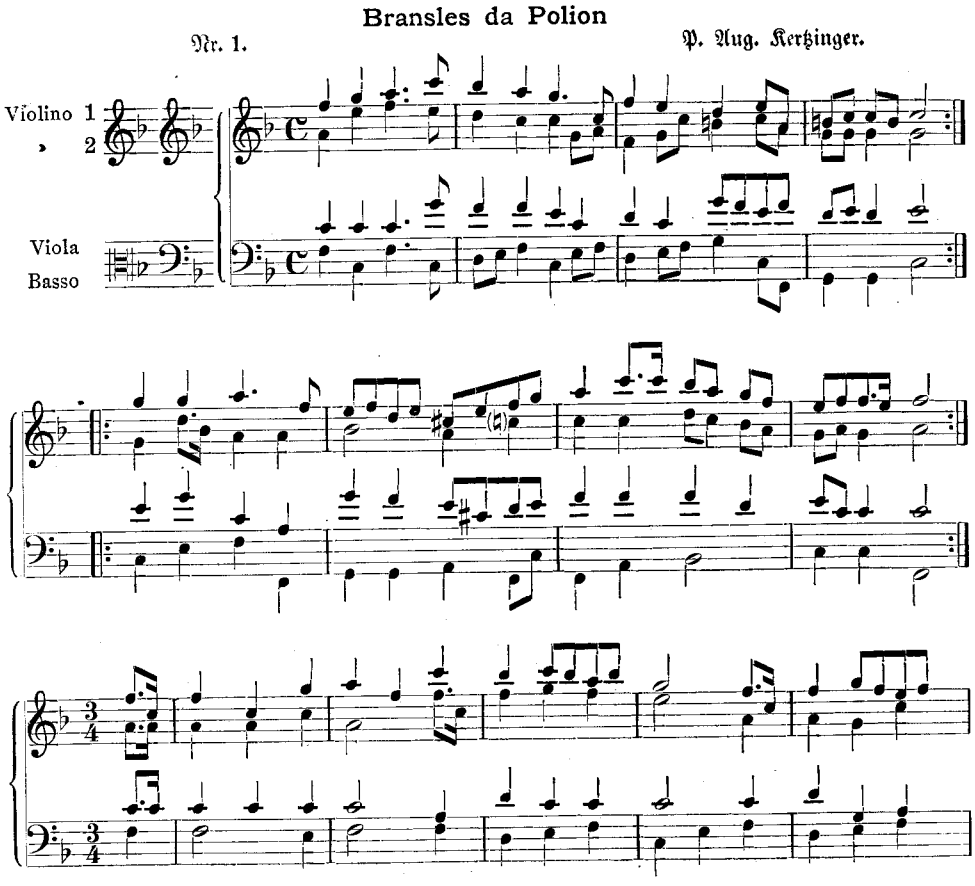
scheint. Das anderweitige Vorkommen hannakischer Tanzweisen[1] (Handschriften) im Kremsierer Archiv macht diese Annahme nur wahrscheinlicher, zumal wenn man in Betracht zieht, daß zwischen der slowakischen und mährischen Bevölkerung und dem benachbarten Teil der Polen in sprachlicher und anthropologischer Hinsicht keine großen Unterschiede bestehen — früher jedenfalls noch viel weniger bestanden.

Einige Worte über die Handschrift selbst: es sind acht Blatt in Folio, in einem Umschlagblatt, das die Aufschrift trägt:

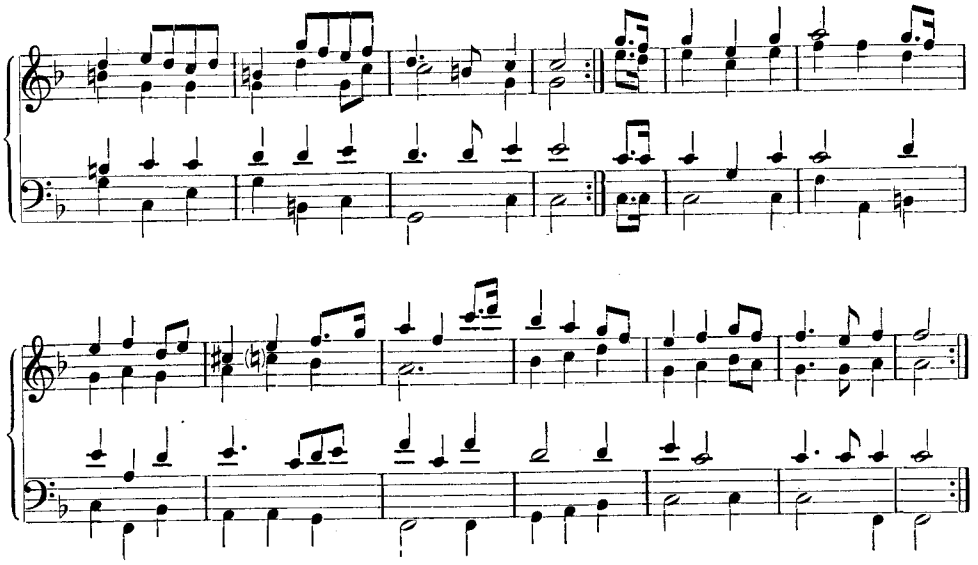
Branles da Polion
à 4
A. R. P. A. Kertzinger.

Die einzelnen Stimmen, aus denen ich die Partitur hergestellt habe, tragen die Bezeichnungen: Violino 1mo, Violino 2do, Violetta, Basso. In der Handschrift sind die Tänze (Tanz und Nachtanz) fortlaufend von 1 bis 18 nummeriert.

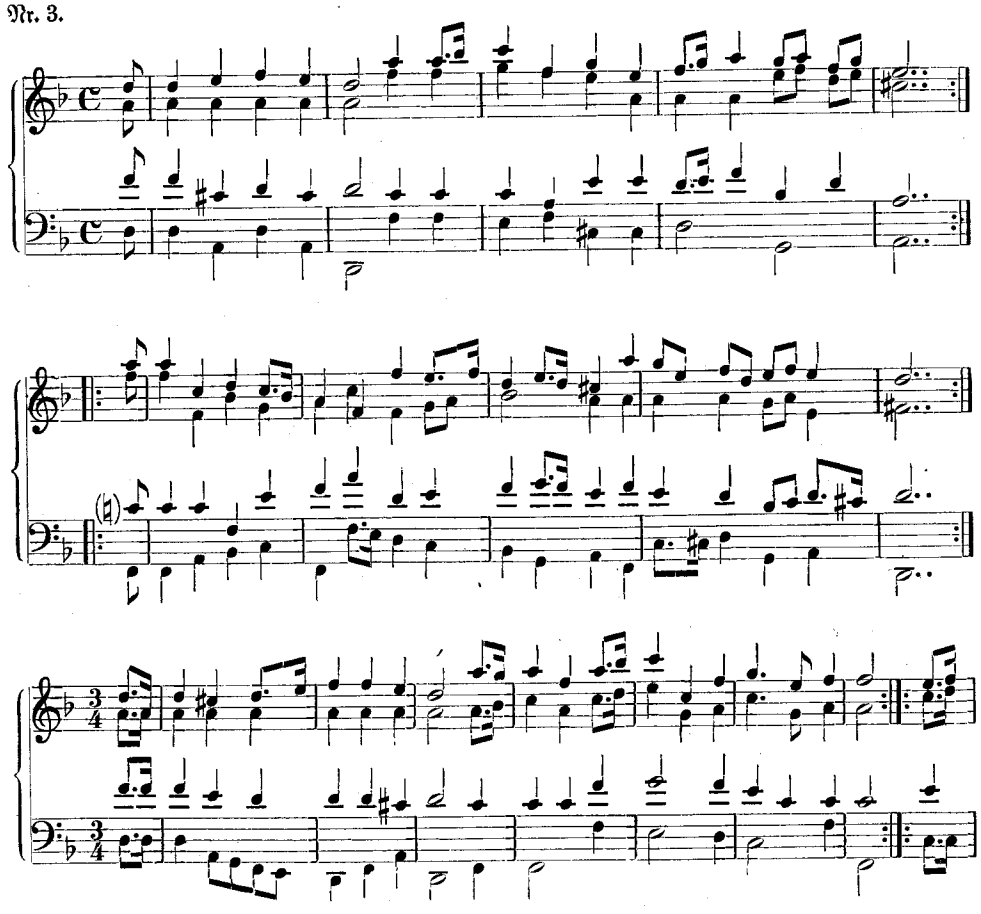
Es folgen drei Beispiele der Tänze selbst:

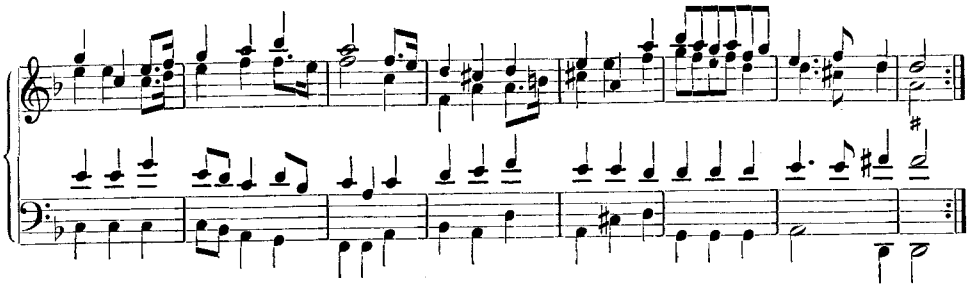


[1] Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 8. Über Aufführungen hannakischer Bauerntänze vor dem österreichischen Hof berichtet auch das Khevenhüllersche Tagebuch aus der Zeit Maria Theresias.

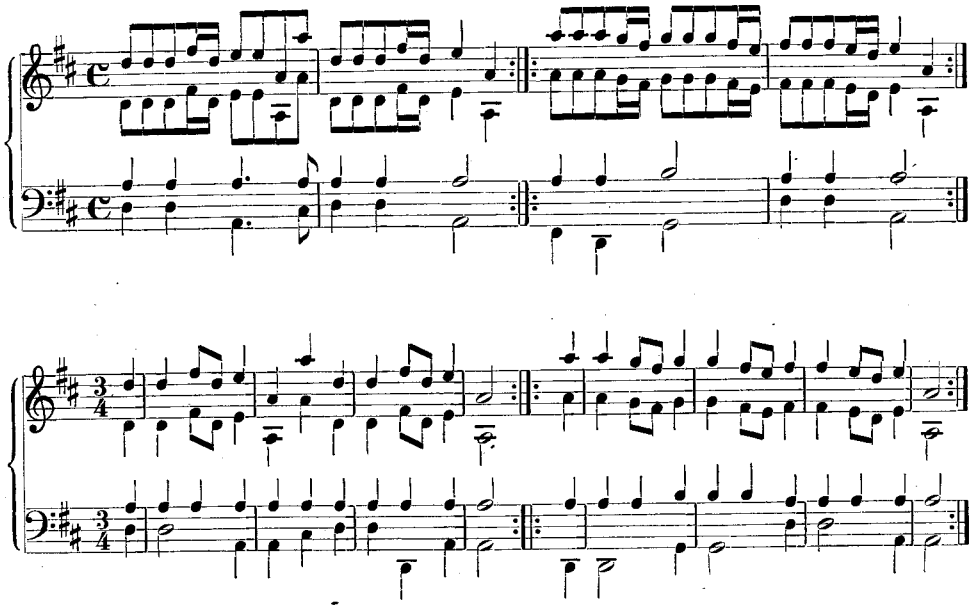


Nr. 3.





Nr. 7.



Monodien der Kölner Jesuiten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Von

Arnold Schmitz-Bonn, Bonn a. Rh.

Im Jahre 1649 erschien im Verlag Wilhelm Friessems, Köln, der erste Druck der Trutz-Nachtigal von Friedrich Spee[1]. Er enthält zu folgenden Gedichten einstimmige Melodien mit einem durchweg unbezifferten Generalbaß: I Wan morgenröth sich zieret. II Die reine stirn der morgenröth. III Im grünen wald ich newlich saß. IV Ach wan doch Jesu liebster mein. V Die lieb ohne wehr und waffen. VI Wan morgenröth die nacht ertödt. VII Der trübe winter ist fürbey. VIII Thu auff, thu auff, du schönes blut. IX Ich newlich früh zu morgen. X O Trawrigkeit des hertzen. XI O wie scheinbar trost von oben. XII Als in Jappon weit entlegen. XIII Offt morgens in der kühle. XIV Das meisterstück mit sorgen. XV Jetzt wicklet sich der himmel auff. XVI Vom kindlein frisch geboren. XVII Als nach verbrachten reisen. XVIII O schäfflein unbeschoren. XIX Bey stiller nacht, zur ersten wacht. XX Newlich seine Schäfflein weidet. XXI Da zu grabe Daphnis lage. XXII Manche stunden Jesu wunden. XXIII Schöner Damon zung der hirten. XXIV Nach den schönen Ostertagen. Die Frage der Autorschaft Spees an diesen Melodien ist noch nicht geklärt. In einem Aufsatz der Musica Sacra „Diözesan-Gesangbücher und Quellenkritik“[2] stellt der Verfasser, Adolf Becker, Berlin, eine Spezialuntersuchung darüber in Aussicht. Becker ist inzwischen gestorben.

Die von mir eingesehene Handschrift der Trutz-Nachtigal von 1634 (Trier, Stadtbibliothek C. M. 1118—LXXII) enthält keine Melodien. Die zu einigen Gedichten — nach der Handschrift zu urteilen, von Spee selbst — geschriebenen Seitenanmerkungen sind entweder Erläuterungen des Versmaßes oder des Textsinnes; Hinweise auf Musikalisches finden sich nicht. Die vor den Gedichten in der Handschrift stehenden leeren kleinen Rechtecke können unmöglich etwas mit einer geplanten Aufnahme von Melodien zu tun gehabt haben, denn ihr Maß ist 5×3 cm[3]!

Eine frühere Handschrift der Trutz-Nachtigal liegt in Straßburg (Sign. der ehemaligen Landesbibliothek L germ. 8° 353). An sie wird vermutlich so bald kein deutscher Forscher herangelassen; ebenso nicht an das Zensurexemplar der Werke Spees in der Bibl. Nationale in Paris (Fond allemand 134). A. Becker teilt mit, daß in diesem Zensurexemplar „auch die Melodien zu mehreren Liedern“ stehen[4]. Für die

[1] Ich habe ein Exemplar benutzt, das im Privatbesitz des Herrn Stadtbibliothekars Dr. Goßen, Köln, ist. Für die liebenswürdige Überlassung wie für manche wertvollen Anregungen bin ich Herrn Dr. Goßen zu Dank verpflichtet.

[2] 50. Jahrg. März/April 1917.

[3] Dies sei nur erwähnt, weil Becker in seiner Untersuchung „Die Sprache Friedrichs von Spee“ (Halle 1912) eine Ansicht Balkes mitteilt, diese Rechtecke seien zur Aufnahme der Melodien bestimmt. Becker selbst aber spricht die glaubhaftere Meinung aus, die Rechtecke seien zur Aufnahme von Zeichnungen eingetragen (S. XXVII).

[4] Becker a. a. O. S. XXIV.

Annahme, daß Spee auch Musiker gewesen, sprechen die vier ersten Strophen aus der poetischen Vorrede, die der Herausgeber der Trutz-Nachtigal, P. W. Nakatenus, „Dem newen Teutschen Poeten zu lieb und ehren; wie dan auch dem Christlichen Leser zu guter nachrichtung ‚Ad Musas'" gedichtet hat.

1. O Du mit scharpffen sinnen
Begabter Jungfraw-Chor:
Jhr die gleich als Göttinnen,
Den Künsten stehet vor,
Den Reymen-Dichter zieret,
Erzeigt ihm ewre Gunst;
Zur Teutschen Schul er führet
Gantz zierlich ewre Kunst.

2. Auff scharpffen hirn hat schliffen
Der rauhen wort gar viel,
Die Seiten recht hat griffen
Im NEWEN MUSIK-SPIEL[1]
Kein syllbe wird gezwungen
Zu seinen Versen rein
Jhm alles ungetrungen
Zun Reymen fließet ein.

3. Er jetzt in thäl- und Wälden
Den vöglen spielet auff:
Er jetzt nach heid- und Felden
Zum Hirten nimbt den lauff,
Sein Kunst bey ihnen zeiget
Jn stücklein allerhandt,
Die seiten hoch besteiget
Durch noten unbekanndt.

4. Er auch sich wohl darff wagen
Zum Himmel weit hinein,
Die höchst Geheimnis schlagen
Auff harpff- und Lauten sein.
Was er poetisch dichtet:
Mit Zierde führet ein,
Auff Gott sein Alles richtet,
Und ihn vermeint Allein.

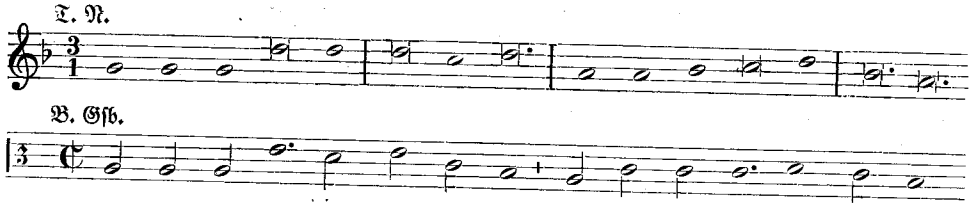
Daß Spee ein außerordentlich vielseitiger Geist war, steht fest. So spricht z. B. auch der Verleger der Trutz-Nachtigal, der offenbar früher einmal ein Schüler Spees war — vielleicht als Zögling des Gymnasium Tricoronatum in Köln — von Spee „als seinem vormalen in allerhandt Welt- und Geistlichen Künsten gewesenem Professori". Es existieren einige Anekdoten, die Spees Verhältnis zur Musik zum Gegenstand haben. Hingewiesen sei hier nur auf die kleine Erzählung in Diel-Duhrs „Friedrich Spee"[2], welche der Hist. Prov. S.J. ad Rhen. inf. von Reiffenberg, Vol. II entnommen ist und Spees Fertigkeit beleuchtet, zur Melodie eines „wenig passenden" weltlichen Liedes gleichsam aus dem Stegreif einen neuen geistlichen Text zu dichten.

Im Register der Trutz-Nachtigal findet man einige Texte mit dem Hinweis auf das Cölner Psälterlein, so „Der wind auf leeren straßen", „Ein schäfflein außerkoren", „Jerusalem du schöne statt". Der Kölner Psalter 1638 hat u. a. auch Spees Text „Jch newlich früh zu Morgen" und „Gleich früh wan sich entzündet", welche in der T.-N. p. 75 und 7 stehen. „Jch newlich" hat im Psalter keine Melodie. Die Melodie des „Gleich früh" im Psalter steht in der T.-N. zu dem Text „Jch newlich". Eine weitere Übereinstimmung der Melodien im Psalter und in der T.-N. ergibt sich bei dem Lied „Thu auff, thu auff" (Psalter p. 270). Dasselbe Lied findet man auch im Psalteriolum harmonicum p. 50. Das Lied der T.-N. „Ach wan doch Jesu" ist im Register des Psalteriolum harmonicum ohne Seitenangabe ge-

[1] Jm Druck gesperrt und in Majuskeln. B. A. Wallner nimmt namentlich auf Grund dieser Stelle an, daß Spee auch der Komponist seiner Lieder war, vgl. „Johannes Kuen Benefiziat von St. Peter" im St. Peterskalender für das Jahr 1920, München.

[2] Freiburg i. Br. 1901. S. 126/127.

nannt, es steht aber nicht unter den Melodien des Psalt. harm. Die Melodie der T.-N. „O Trawrigkeit des hertzen" ist H. L. Haßlers bekannte Weise „Mein Gmüth ist mir verwirret". Auf alle diese Übereinstimmungen hat schon Bäumker hingewiesen. Betrachtet man die Veränderungen, welche die betreffenden Melodien in der Trutz-Nachtigal erfahren haben, so sind die Differenzierungen der melodischen Linien bei den Liedern „Ich newlich früh zu morgen" („Gleich früh wan sich entzündet" C. Psalter) und „Thu auff, thu auff" kaum nennenswert. Die Haßlersche Melodie ist aber bei Spee (vgl. Nr. X)[1] am Schluß ganz verändert; auch sonst sind kleine Veränderungen an ihr vorgenommen worden, z. B. durch Einflechtung von Durchgangs- und Nebennoten. Bemerkenswert ist ferner, daß bei Spee das Taktmaß 3 statt 2 verwendet wird, während die Texte gleiches Versmaß haben, bzw. gleich sind, und daß nach der Übernahme dieser Melodien in die T.-N. die moderne Tonalität deutlicher ausgeprägt erscheint. Der Anfang der Melodie „Thu auff, thu auff" hat Ähnlichkeit mit der Melodie aus dem Bonnischen Gesangbuch (Frankfurt a. W. 1578) „Ein Gesang über die wort Christi kompt all zu mir":



Die Melodie Nr. XIV der T.-N. „Bey stiller nacht" hat mit der Melodie im Psalter zu demselben Text nur Übereinstimmung der Noten zu den Worten „ein stimm sich gund zu kla(gen)" und „augen schlagen" (Schluß). Sonst sind beide Melodien verschieden. Ob noch weitere Übereinstimmungen zwischen den Melodien der T.-N. und älteren Gesangbüchern vorliegen, kann ich heute noch nicht bestimmt sagen. Eine Lösung dieser Frage wäre immerhin von Interesse, wenn sich auch ohnedies eine Stilbestimmung der Lieder der Trutz-Nachtigal durchführen läßt.

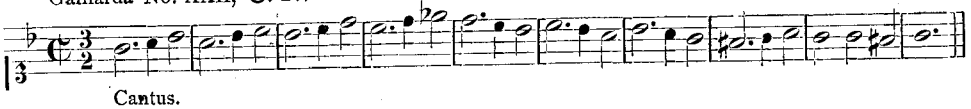
Schon Riemann hat den Wesenszug der Melodien der Trutz-Nachtigal festgestellt, indem er sagt: „Sie sind von echter tanzmäßiger Rhythmik belebt"[2]. Kretzschmar weist darauf hin, daß in der Geschichte des deutschen Liedes die Beziehung zum Tanzlied schon seit den Zeiten der Minnesänger dauernd hervorgetreten ist[3]. Man denke hier etwa nur an H. Albert, den Zeitgenossen Fr. Spees; auch er hat ja bekanntlich Tanzmelodien für seine Arien verwendet[4]. Doch sind die Beziehungen zum Tanzlied in den Liedern der T.-N. noch viel auffallender als in der zeitgenössischen Liedliteratur eines J. H. Schein, Staden, Albert u. a. Fast kein Lied der T.-N. kann sie ganz verleugnen, auch nicht Nr. XII, das in einem bei den Liedern der T.-N. vereinzelten melodischen Parlando gehalten ist. Gleichtaktigkeit, gleichmäßige Wiederkehr der Betonungszeiten, Symmetrie der Perioden, eine fast allzu selbstverständliche Logik in der Fortspinnung kurzer Motive, das sind im allgemeinen die kennzeichnenden Mo-

[1] S. im Anhang, Lieder aus der Trutz-Nachtigal.
[2] Handbuch II 2, S. 340.
[3] Geschichte des neuen deutschen Liedes, S. 28.
[4] H. Fischer, Fremde Melodien in H. Alberts Arien, Vierteljahrsschr. f. Musikw. II 467.

mente für die Melodiebildung in der T.-N. Taktwechsel haben nur die Melodien VIII, X, XIV. Bei Nr. X verwischt der zweimalige Taktwechsel die Symmetrie. Die meisten Lieder sind symmetrisch dreiteilig, einige zweiteilig, Nr. XIV und XV vierteilig gebaut. Die Perioden sind im modernen Taktmaß in der Regel sechs oder achttaktig. Riemann hält dafür, daß bei Nr. IV und Nr. XIII nur scheinbar eine siebentaktige Periode steht, in welcher der angebundene siebente Takt das Fermatezeichen über dem sechsten vertreten würde[1].

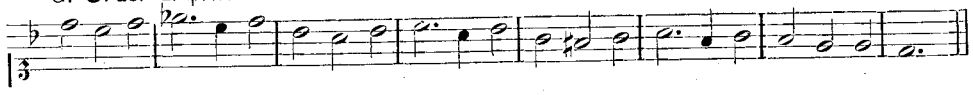
Die Vereinheitlichung der motivischen Gestaltung erkennt man sehr gut an der Melodie Nr. IX. In anderer Weise verbindet sich im Lied Nr. XXII eine verblüffend ökonomische Motivik mit der Symmetrie des Aufbaus. Die untereinander gesetzten Takte (s. Anhang) entsprechen sich bezüglich der Dauer ihrer einzelnen Notenwerte, ferner darin, daß in jeder Periode der dritte und vierte Takt eine Wiederholung des ersten und zweiten ist. Nur die melodische Bewegungsrichtung ist mit sicherem Gefühl variiert, die Klippe der Langweiligkeit so glücklich umschifft. Die Fortspinnung der Motive geschieht häufig durch Sequenzen, vgl. Nr. III, IV, VI, VII, IX; am auffallendsten ist dies bei Nr. IV, wo die ganze zweite und dritte Periode durch dieselbe Sequenz gebildet ist. Ganz ähnlich verhält sich auch Nr. III. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, erscheint mir gerade der Galliardentyp, wie wir ihn z. B. in den Instrumentaltänzen Melchior Francks vor uns haben, von Einfluß auf die Gestaltung etlicher Lieder der T.-N. gewesen zu sein. Auch hier fällt uns eine ähnliche Sequenzierung durch ganze Perioden hindurch auf:

Denkmäler dtsch. Tonkunst XVI (Melchior Franck).
Galliarda No. XXII, S. 27.

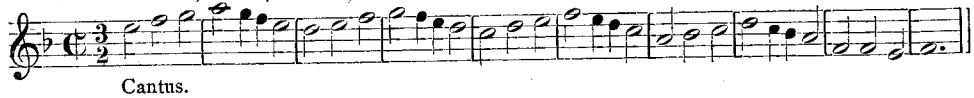


Cantus.

G. S. 28. 2. Periode.

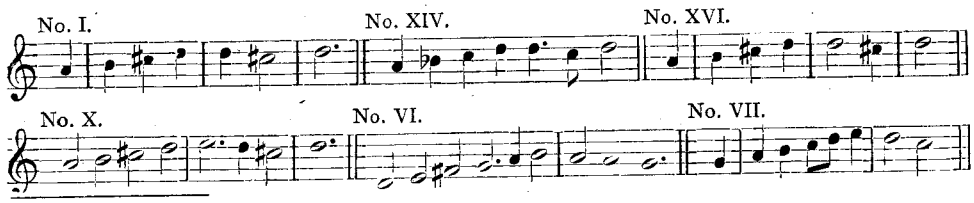


Galliarda XXV, S. 29/30. 2. Periode.

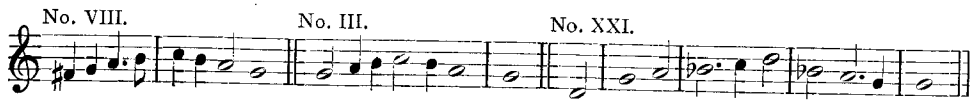


Cantus.

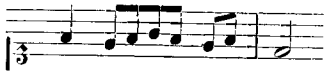
Schon diese gehäufte Sequenzierung bringt etwas Formelhaftes in die melodische Struktur der T.-N.-Lieder hinein. Formelhaft wird die Melodik auch durch folgende stereotype Schlußbildung, die man sowohl bei Haupt- wie bei Nebenschlüssen antrifft:



[1] Hdb. II[2], S. 341.

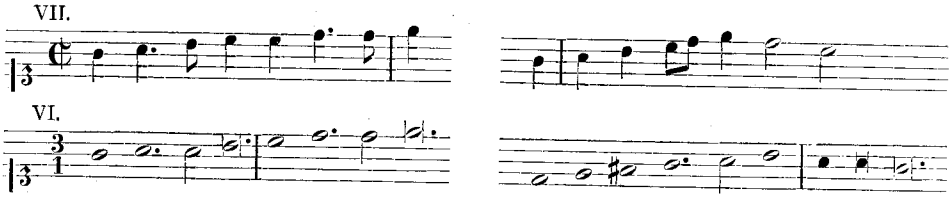


Eine andere formelhafte Klausel deutet auf instrumentale Herkunft:

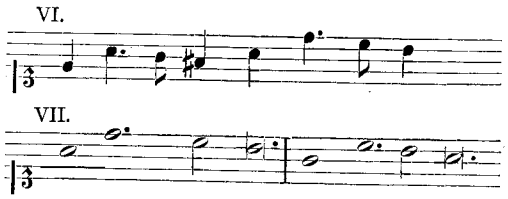


Vgl. Nr. XV, XVI, XVII, XXIV.

An die Verbindung Tanz—Nachtanz wird man lebhaft erinnert, wenn man die Melodien VII und VI miteinander vergleicht. Anfang und Ende zeigen deutlich, daß beide Lieder denselben melodischen Kern haben, der dort im geraden, hier im ungeraden Takt abgewandelt wird:



Aber auch in der Mitte stimmt die Motivik stellenweise überein:



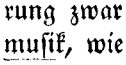
In dem Exemplar der T.-N. von 1649, das Eigentum des Herrn Dr. Gotzen ist, stehen, von alter Hand geschrieben, über einigen Gedichten Angaben, die offenbar ausdrücken, nach welcher damals bekannten Melodie das betreffende Gedicht gesungen werden konnte, so:

„Gotin ich kan dire. (?) . ." zu „Im grünen waldt", Lied Nr. III p. 10.
„hat dan mein leiden nie kein End" zu „Der trübe Winter", Lied Nr. VII p. 35.
„Belle iri" zu „Ach Vatter hoch entwohnet" p. 30.
„im thon bruder ey verlas die wellder" zu „O Trawrigkeit des hertzen", Lied Nr. X p. 95.
„im Thon warum solich. (?) . ." zu „O wie scheinbar Trost von oben", Lied Nr. XI p. 100.

Wahrscheinlich deuten auch diese Angaben auf Tanzlieder.

Auf die Bevorzugung des ungeraden Taktes in den Liedern der T.-N. hat ebenfalls schon Riemann hingewiesen. Das zeigt sich ja besonders deutlich bei den anfangs erwähnten Melodien, die aus älteren Gesangbüchern (E. Psalter) in die T.-N. übernommen wurden. Siebzehn Lieder stehen im Tripeltakt; nicht mit eingerechnet sind die drei Lieder mit wechselndem Takt. Es haben sich in den Liedern der T.-N. auch noch Reste rhythmischer Eigentümlichkeiten aus den alten Gesangbüchern er-

halten. Da ist vor allem im ungeraden Taktmaß namentlich vor Periodenschlüssen der längere Notenwert des zweiten, statt des ersten Drittels und die Akzentinversion auf das zweite Drittel häufig: Das ist deshalb bei Spee

auffällig, weil die Deklamation des Textes sonst im allgemeinen hier sehr „korrekt" in unserem heutigen Sinne ist[1]. In den obigen Fällen verwendet Spee in der Notierung zwar nicht durchweg, aber sehr häufig die geschwärzten Noten der Mensuralmusik, wie es in den alten Gesangbüchern zur Anzeige der rhythmischen Verschiebung im drei-Takt üblich ist[2]. Im Lied IX deklamiert die Singstimme „richtig" während der Basso continuo dazu kontrastierend die rhythmische Verschiebung  hat.

Bezüglich der tonalen Einstellung stehen die Lieder der T.-N. schon fast am Abschluß des Prozesses der Verdrängung der Kirchentonarten. Alle haben sie ein wenigstens letzlich entschiedenes Dur oder Moll, die Mehrzahl überdies deutlich kadenzierte Ausweichungen nach der Paralleltonart, nach der Dominante, selten nach der Subdominante (Nr. XXIV): gerade das festigt den Eindruck der modernen Tonalität. Aber in einigen Liedern ist noch der Kampf mit dem alten tonalen Prinzip zu spüren, so in Nr. VI und in Nr. I, wo der chromatische Melodieschritt c—cis bei den Worten „allda dan" die Entscheidung für dmoll herbeiführt. Gerade diese Lieder, in denen die Zwiespältigkeit des alten und neuen tonalen Empfindens noch nicht ganz überwunden ist, sind harmonisch besonders reizvoll. In Nr. VII haben wir folgende Ausweichungen: Cdur—dmoll (umgedeutet in Ddur Sextakkord — Gdur—Cdur). In Nr. V geschieht die Ausweichung von Fdur nach Cdur durch die ausgesprochene (♯) Nebendominante G. Diese Feststellungen werden dadurch garantiert, daß die Versetzungszeichen bei Spee wenigstens für die beiden ausgeschriebenen Stimmen (Diskant und Baß) i. a. exakt notiert sind.

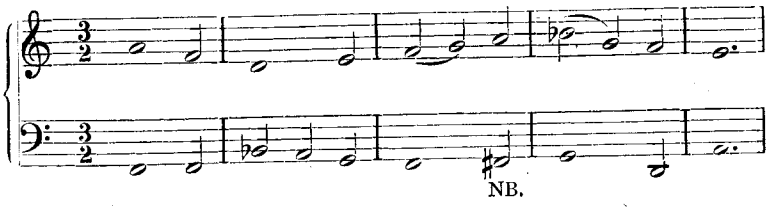
Von der Führung des Basso continuo sagt schon Riemann, sie sei „frappant gewandt". Dieses Urteil kann man einerseits beziehen auf die Intervalle und das Melos des Basses, andrerseits auf seine rhythmische Bewegung, die sich durchaus nicht mehr starr an die Zeitwerte der Oberstimme festklammert, sondern kontrastiert, wenn die letztere ruhiger oder bewegter wird (vgl. u. a. Nr. XVII). Unter beiden Gesichtspunkten erhebt sich diese Baßführung weit über die uns aus früheren katholischen Gesangbüchern her bekannte, meist noch sehr ungeschickte Generalbaßpraxis. Sequenzen macht der Baß natürlich oft mit der Oberstimme. In Nr. XI (N.-B.) imitiert er die Melodie streng, was ja in der Monodie bereits seit den Nuove Musiche nichts Neues ist[3]. Unabhängig von der Melodie äußert der Baß verschiedentlich ein eigenes Leitetonbedürfnis, so z. B. in Nr. XXIII:

---

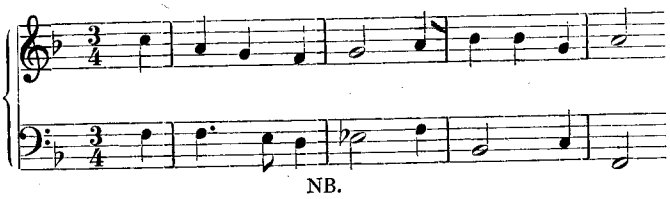
[1] Riemann a. a. O.

[2] Vgl. Bäumker, Kathol. Kirchenlied I, S. XI.

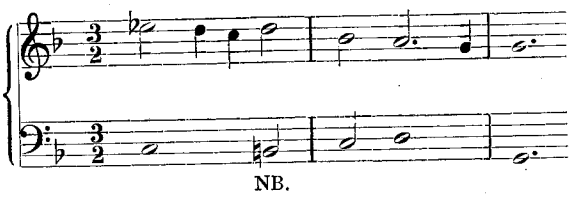
[3] Vgl. in Burneys History of Music (1789) IV, 137 „Madrigale" Takt 4 u. 5.



in Nr. XIII:



am auffallendsten aber (Querstand) am Schluß von Nr. XXII:

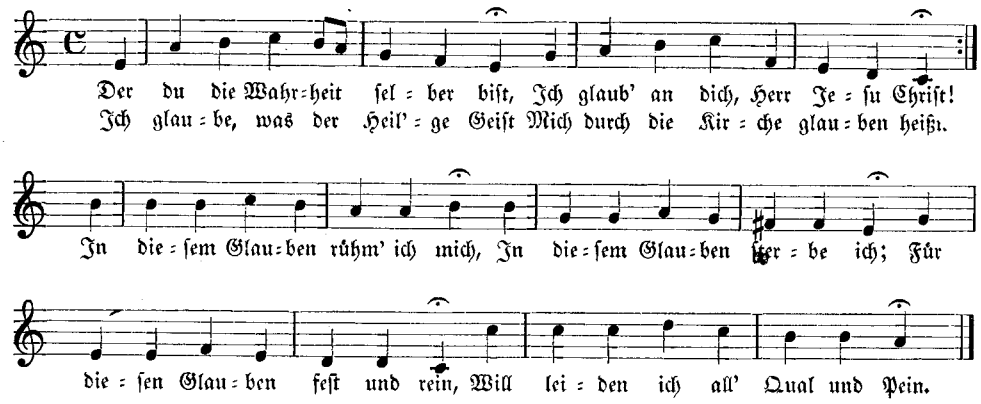


Auch dieses Leitetonbedürfnis darf als charakteristisch für die Übergangszeit gelten.

Die Notation ist teilweise ebenfalls schon modern, so z. B. die Taktstrichsetzung bei Nr. XI, XII, XIX, XX, XXIV.

Die Melodien der Trutz-Nachtigal sind in ihrer Gesamtheit geistliche Hausmusik und auch als solche von Spee, bzw. dem Herausgeber Nakatenus gedacht. In dem „Register / Der fürnembsten sachen so in diesem Buch begriffen / darinnen der Leser auch zu ersehen hat / wie er diß werck zu underschiedlichen gelegenheiten gebrauchen könne" — ist von einem kirchlichen Zweck nicht die Rede. Auch die Tatsache, daß einige Melodien, wie wir gesehen haben, schon im Kölner Psalter vorkommen, spricht nicht für einen beabsichtigten kirchlichen Zweck. Denn im Titel des Psalter ist ausgedrückt, daß er auch geistliche Hausgesänge enthält. Wohl aber sind manche Melodien der T.-N. in spätere Gesangbücher als Kirchengesänge übergegangen, vor allem in den Nordstern 1671 und in das Münstersche Gesangbuch 1677. Bäumker verzeichnet in Band II, 51 die Nrn. IV, VI, VIII, IX, XI, XIV. Die Texte wurden nicht immer bei der Übernahme beibehalten. So findet man die Melodie Nr. XII „Als in Jappon weit entlegen" zu dem T.-N.-Text „Manche stunden Jesu wunden" (vgl. Lied Nr. XXII) im Bamberger Gesangbuch 1670, 1691, 1732; Straßburger 1697—1778; Mainzer 1697 u. a. vgl. B. III 235/236. Einen ähnlichen Fall der Vertauschung von Text und Melodie, wie er uns ja schon bei der Übernahme der Melodie Nr. IX aus dem Psalter in die T.-N. begegnet ist, erwähnt Bäumker bei Nr. IV (II, 51). Das Lied Nr. XIV „Daß meisterstück mit sorgen" steht nach Bäumker-Gotzen IV (Nr. 131 und S. 768) noch im Trierer Gesangbuch 1892. In

dem heute noch gebräuchlichen Gesang- und Gebetbuch für die Erzdiözese Cöln[1] findet man bei dem Lied Nr. 128 zu dem Text „Der du die Wahrheit selber bist" die Melodie Nr. IV („Ach wan doch Jesu liebster mein") der T.-N. Die Sequenzen in der zweiten und dritten Periode sind nur wenig maskiert:



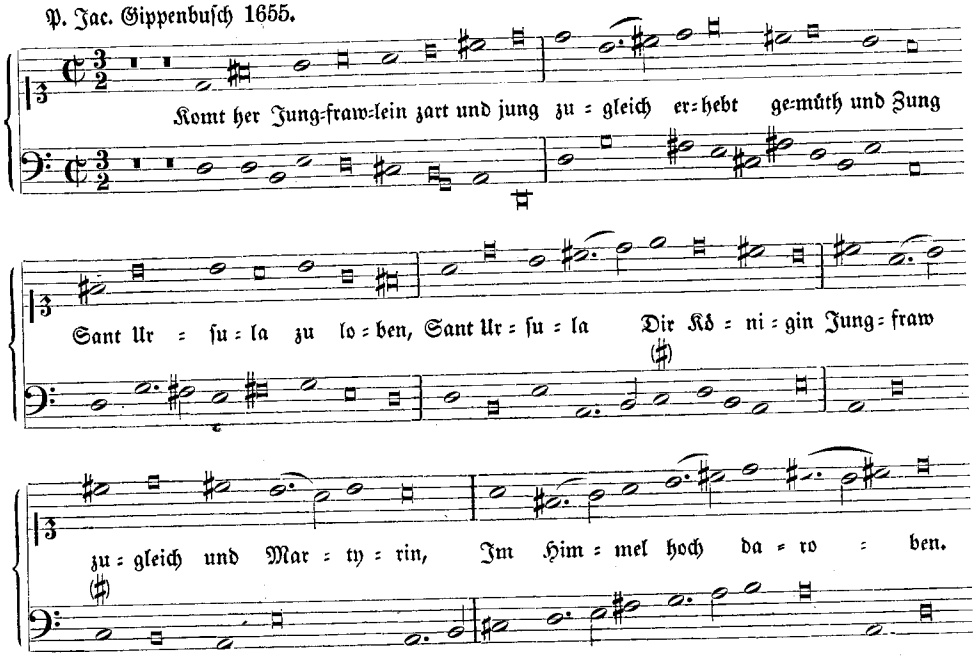
So lebt also die Trutz-Nachtigal noch in unserer Zeit.

Es wäre noch zu fragen: wie kommt wohl der Verfasser oder Bearbeiter der Melodien der T.-N. gerade zu einer so offensichtlichen Bevorzugung des Tanzliedtypus? — Wer der Verfasser auch sei, es darf als sicher angenommen werden, daß er in engster Beziehung gestanden hat zu dem Kölner Jesuitenkolleg. Von Spee persönlich ist ja bekannt, daß er dortselbst eine zeitlang als Gymnasiallehrer wirkte. Wer sich in der ziemlich umfangreichen Jesuitenabteilung des Kölner Stadtarchivs über das musikalische Leben im Kölner Kolleg zu jener Zeit orientiert, wird manche Züge finden, die einen lebhaften Sinn für Tanzkunst und rhythmischen Ausdruck verraten; so z. B. in den Akten Univ. 661, Festaufführungen des Gymnasium tricoronatum, gesammelt 1640. Dort ist das Jesuitenstück „Sur Moyses, Josue" enthalten. In der ersten Szene des ersten Aktes treten singende und tanzende Baalpriester auf. „Sed quatuor musici bene canunt . . . ante saltum et post saltum". Ja noch am Ende des Jahrhunderts führen Mitglieder des „musikalischen Seminars" bei der Begrüßungsfeier des Nuntius Horatius Philippus Spada (1699) ein Programm auf, das als dritten Punkt den Solotanz eines Jesuitenzöglings aufweist (Univ. 607). Bei den Festaufführungen der Katechismusschulen in den Kirchen der Stadt ließen die Jesuiten den Vortrag kirchlicher Volkslieder von den Kindern mit Gesten begleiten „quod mire placuit spectatoribus" — Jes. A. 30[2]. In denselben Akten findet man ein Martyrium Virginum undenis symbolis adumbratum, dazu folgende cantio mit basso continuo, die in ihrer Struktur Liedern der T.-N. verwandt ist:

[1] Vgl. die Ausgabe, zu der Kardinal Fischer am 4. Dezember 1908 ein Vorrede geschrieben. Zu diesem umständlichen Zitat zwingt mich die Gepflogenheit des Verlegers J. P. Bachem, Köln, die Ausgaben des Gesang- und Gebetbuches ohne Jahreszahl und ohne Auflagenummer erscheinen zu lassen.

[2] Vgl. Gregorius-Blatt, Heft 10/11, 1921.

P. Jac. Gippenbuſch 1655.

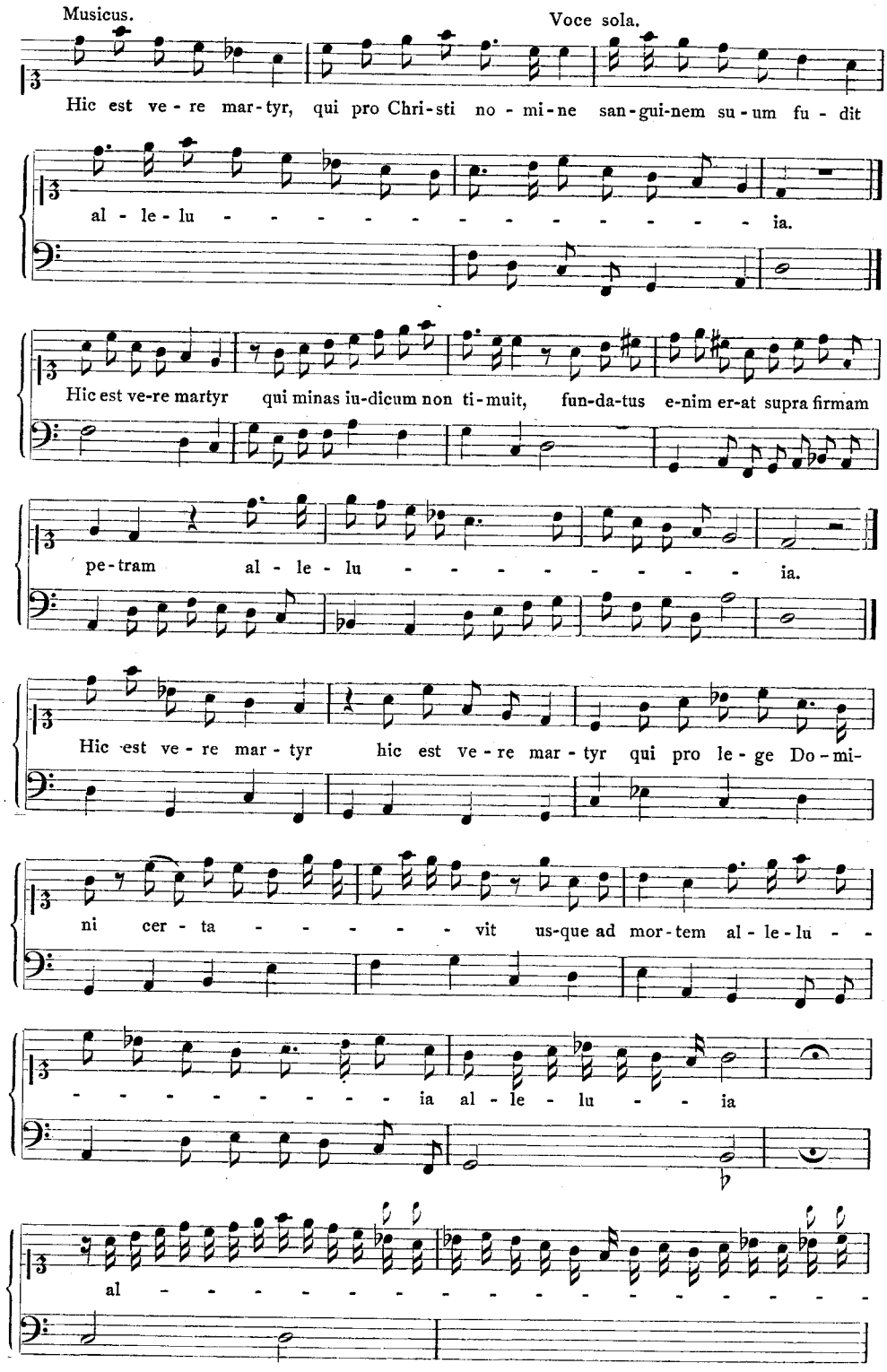


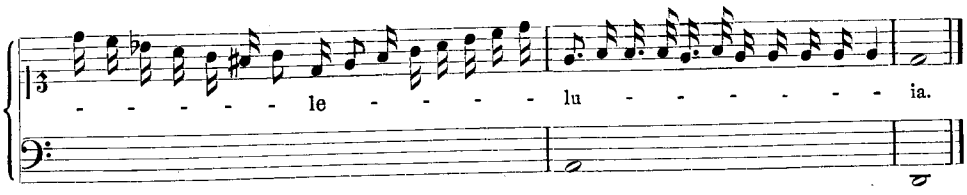
Dieſes Lied iſt von P. J. Gippenbuſch geſetzt, dem Verfaſſer des mehrſtimmigen Kölner Jeſuitengeſangbuchs Psalteriolum harmonicum (1642),[1] wie aus einer lateiniſchen Anmerkung auf der Titelſeite der eben genannten Aufführung hervorgeht.

Inſtrumentale Tanzmuſik wurde im 17. Jahrhundert auch von den engliſchen, franzöſiſchen und italieniſchen Komödiantentruppen aufgeführt, deren Auftreten in Köln C. Nießen in ſeiner Studie „Dramatiſche Darſtellungen in Köln“[2] behandelt. Wie uns Nießen berichtet, überwachten die Jeſuiten die Vorſtellungen der fremden Spieltruppen ſehr ſcharf, polemiſierten zuweilen auch dagegen von ihren Kanzeln herab[3]. Es iſt nicht ausgeſchloſſen, daß ſie manche hier vernommene Weiſe für ihre Zwecke verwendet, wie ſie ja auch manches Häretikerlied in ihre Geſangbücher aufgenommen haben[4], gemäß ihrem nicht nur auf muſikaliſchem Gebiet hervortretenden Grundſatz: Quod si haec in perniciem ac ruinam Ecclesiae Haeresis effecit, quid non faciat is, cui Ecclesia mater est, in salutem atque utilitatem eiusdem?“ (Vorrede zum Kölner Pſalter 1638).

Die Bezeichnung „Monodien“ für die hier beſprochenen Geſänge iſt eigentlich nur im Hinblick auf ihre Notierungsweiſe und das Generalbaßprinzip gerechtfertigt. Ihre „tanzmäßigen Rhythmen mit ihren allzu regelmäßig klappenden Einſchnitten“ iſt ja gerade das, was der neue italieniſche Stil vermeiden wollte (Doni!)[5]. Daß den Kölner Jeſuiten aber auch die finezza de' componimenti der Nuove musiche nicht unbekannt geblieben iſt, beweiſt folgendes Beiſpiel:

1 Vgl. ZfM, 4. Jahrg. 1. Heft.
2 Veröffentl. des Kölner Geſch.-Vereins 3. 1917. S. 93.
3 ebenda S. 106.
4 Vgl. Archivſtudien über die muſikal. Beſtrebungen der Kölner Jeſuiten, AfM Heft IV, 1921.
5 Riemann, Handbuch II 2, 323.


Musicus.
Voce sola.
Hic est ve - re mar-tyr, qui pro Chri-sti no - mi-ne san-gui-nem su-um fu - dit
al - le-lu - - - - - - - - - - - - ia.
Hic est ve-re martyr qui minas iu-dicum non ti-muit, fun-da-tus e-nim er-at supra firmam
pe-tram al - le - lu - - - - - - - - - ia.
Hic est ve - re mar - tyr hic est ve - re mar - tyr qui pro le - ge Do - mi-
ni cer - ta - - - - - - vit us-que ad mor-tem al - le-lu - -
- - - - - - - - - ia al - le - lu - - ia
al - - - - - - - - - - - - - - - - - - -



Diese Monodie ist zu finden in dem Jesuitenstück „Martyrium sexdecim puerorum ex vita S. Paphnutii“ — Kölner Stadtarchiv U. IX 659 — dritter Akt, dritte Szene. Das Stück hat keine Jahreszahl. Es wird um 1630 entstanden sein; das in der Handschrift folgende Stück trägt die Jahreszahl 1633. Die Personen der Szene sind: Angelus, Musicus, duobus aliis stipatur. Der Inhalt ist eine Lobpreisung des Märtyrers. Der singende Engel trägt einen Text vor, der aus verschiedenen Stellen des „Commune unius Martyris“ aus dem römischen Brevier zusammengestellt ist. Die Stelle „Hic est vere Martyr, qui pro Christi nomine sanguinem suum fudit . . . Qui minas judicum non timuit“ findet man im Responsorium Lectio VIII, III Nocturn; die Stelle fundatus enim erat supra firmam petram . . . / Iste sanctus / pro lege Dei sui certavit usque ad mortem“ im Antiphon zur ersten Vesper. An dem Notenbild habe ich nichts geändert[1]. Gestalt der Noten und Taktstriche finden sich so im Original, allerdings ist die Basso continuo-Stimme noch nicht ganz so exakt unter die Singstimme gesetzt, wie sie in unserer Reproduktion erscheint. Der Basso continuo setzt im Original erst im fünften Takt ein. Der Breviertext ist zu einem dreistrophigen Variationslied[2] verarbeitet. Jede Strophe beginnt mit derselben melodischen Phrase; besonders die dritte verwendet Sequenzen. Das Alleluja steht nicht im Brevier. Es ist am Schluß mit einer langen Koloratur versehen. Man war ja vom gregorianischen Choral her an zuweilen lange Melismen über diesem Jubelruf gewöhnt. Auch die uns stark auffallende Wiederholung der g im vorletzten Takt läßt sich vielleicht durch die gregorianische Verzierungsart des Strophicus „legitimieren“. Der Basso continuo ist sehr gewandt geführt. Vorbild für die Technik dieser Monodie waren wahrscheinlich die Stücke der Arie devote des Ottavio Durante, Rom (1608). Wie die Kölner Jesuiten zu dieser Kunst gekommen sein mögen, entzieht sich meiner Kenntnis. Doch ist zu bedenken, daß alle Ordensprovinzen ständige Verbindung mit Rom hatten. Leider konnte ich bis jetzt keine weitere Monodie dieser Art in den durchgesehenen Kölner Jesuitenstücken ausfindig machen. Trotzdem kann angenommen werden, daß die mitgeteilte nicht die einzige geblieben ist, die als Liedeinlage in einem Kölner Jesuitendrama Aufnahme gefunden hat.

---

[1] Nur der Abstand zwischen den einzelnen Strophen ist von mir der Übersicht wegen eingeführt.

[2] Variationslied hier nicht im Sinne „strophisch variiertes Lied“, vgl. Kretzschmar, Gesch. d. n. deutsch. Liedes, S. 6.

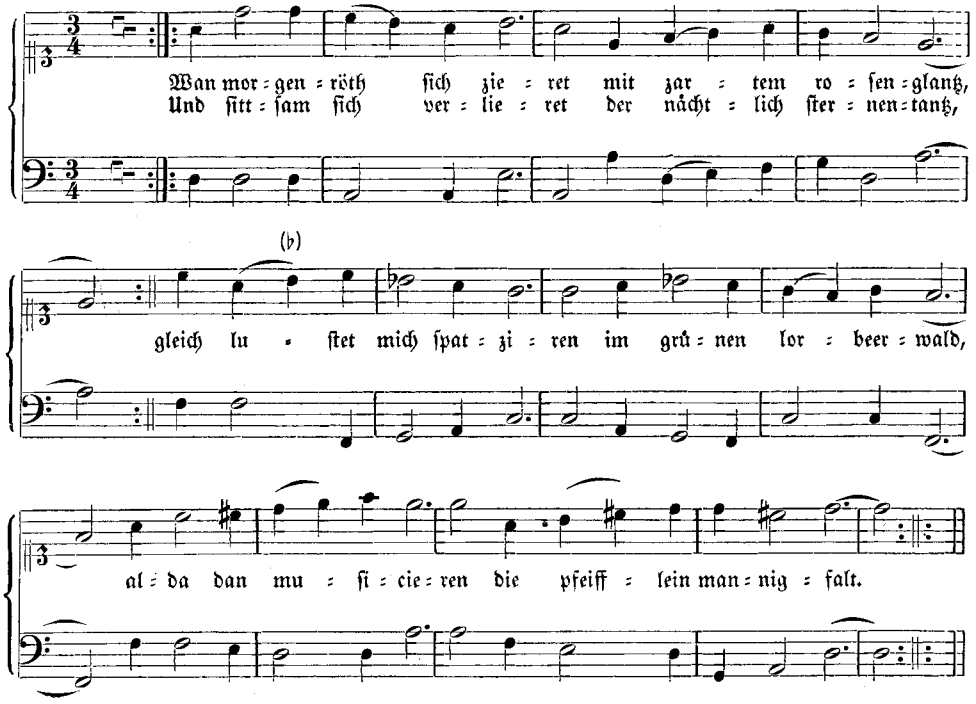
Ich gestatte mir, darauf hinzuweisen, daß folgende, in verschiedenen Zeitschriften erschienenen Aufsätze zusammengehören:

1. Archiv-Studien über d. musikal. Bestrebungen der Kölner Jesuiten i. 17. Jahrh. — AfM IV 1921.
2. Der Anteil der Musik in Kölner Jesuitendramen aus der Zeit von ungefähr 1580—1700. — Gregoriusblatt 5 u. 6, 1921.
3. Die Pflege des kirchl. Volksliedes bei den Festaufführungen der Kölner Katechismusschulen im 17. Jahrh. — Gregoriusblatt 10/11, 1921.
4. Psalteriolum harmonicum (1642). — ZfM 4. Jahrg. 1. Heft.
5. Der vorliegende Aufsatz.

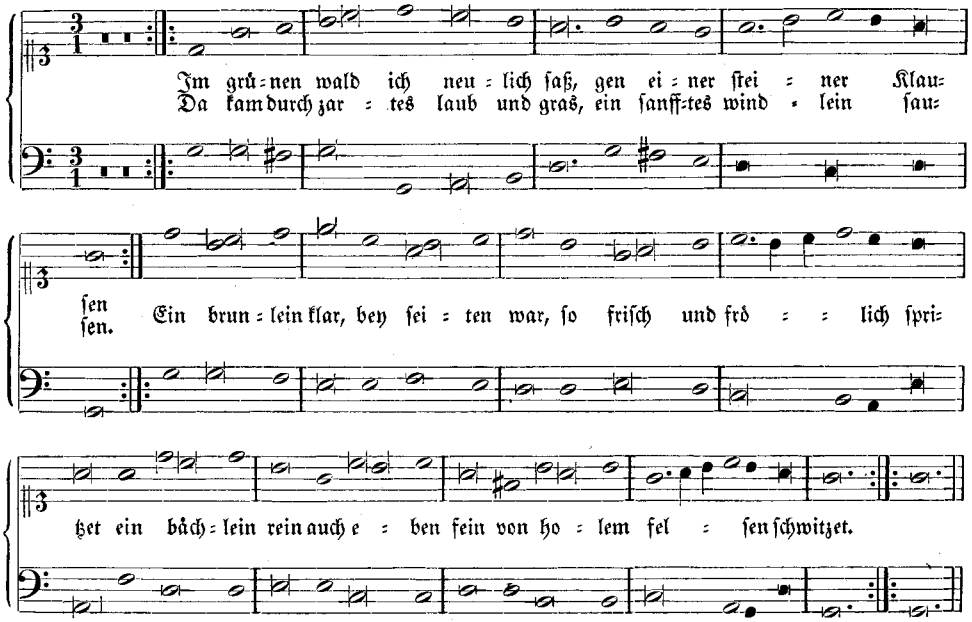
Anhang

Lieder aus der Trutz-Nachtigal

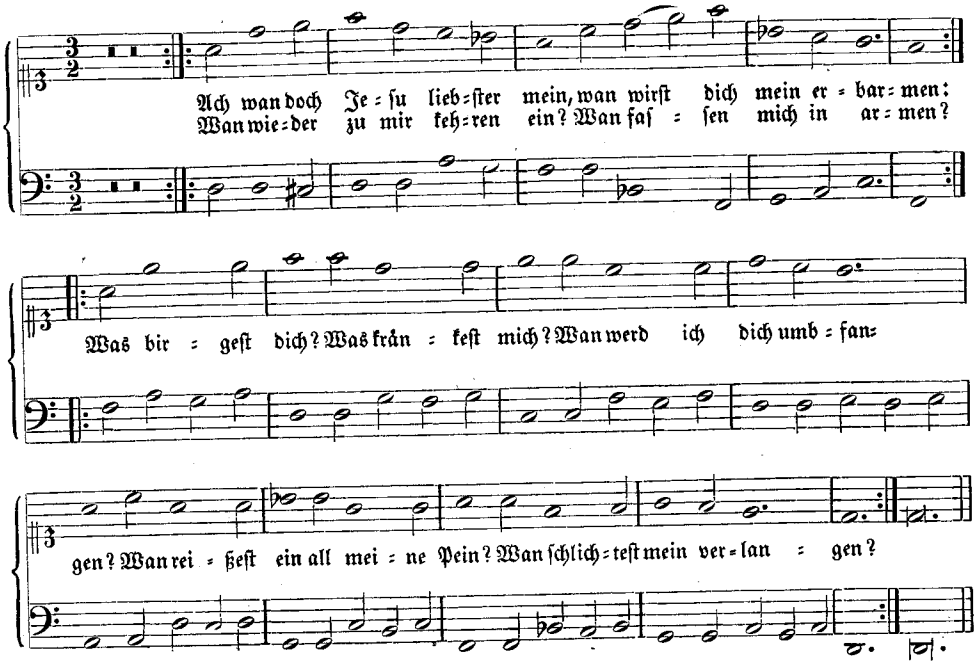
I.



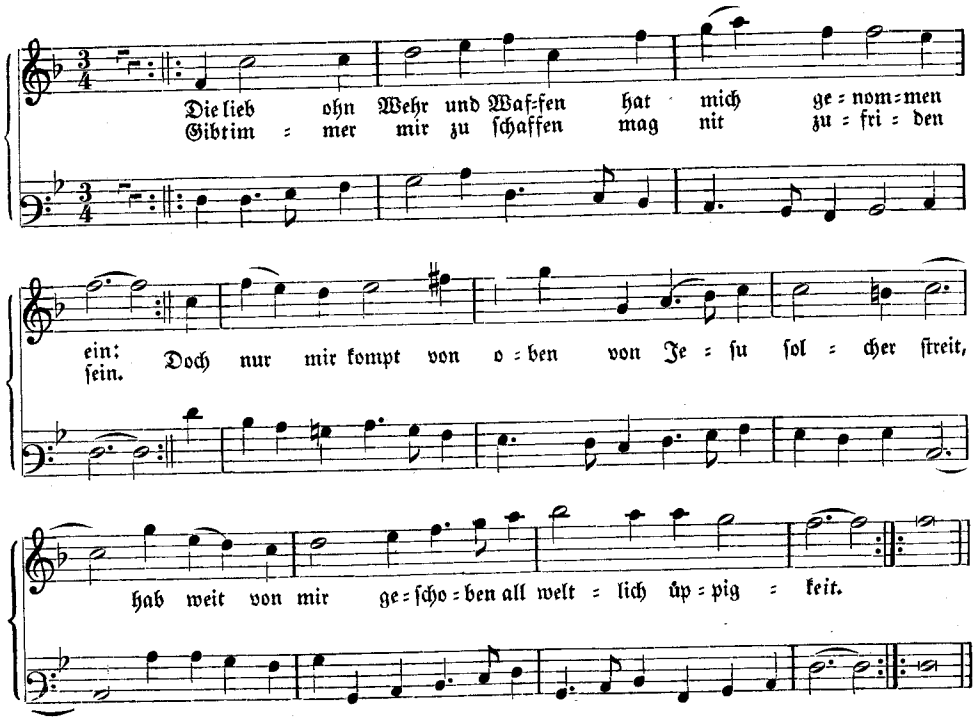
III.



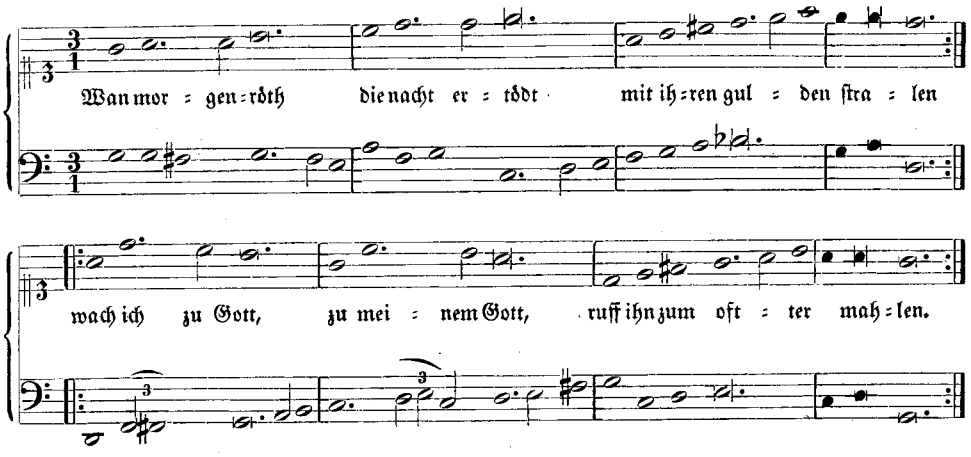
IV.


Ach wan doch Je-su lieb-ster mein, wan wirst dich mein er-bar-men:
Wan wie-der zu mir keh-ren ein? Wan fas-sen mich in ar-men?
Was bir-gest dich? Was krän-kest mich? Wan werd ich dich umb-fan-
gen? Wan rei-ßest ein all mei-ne Pein? Wan schlich-test mein ver-lan-gen?

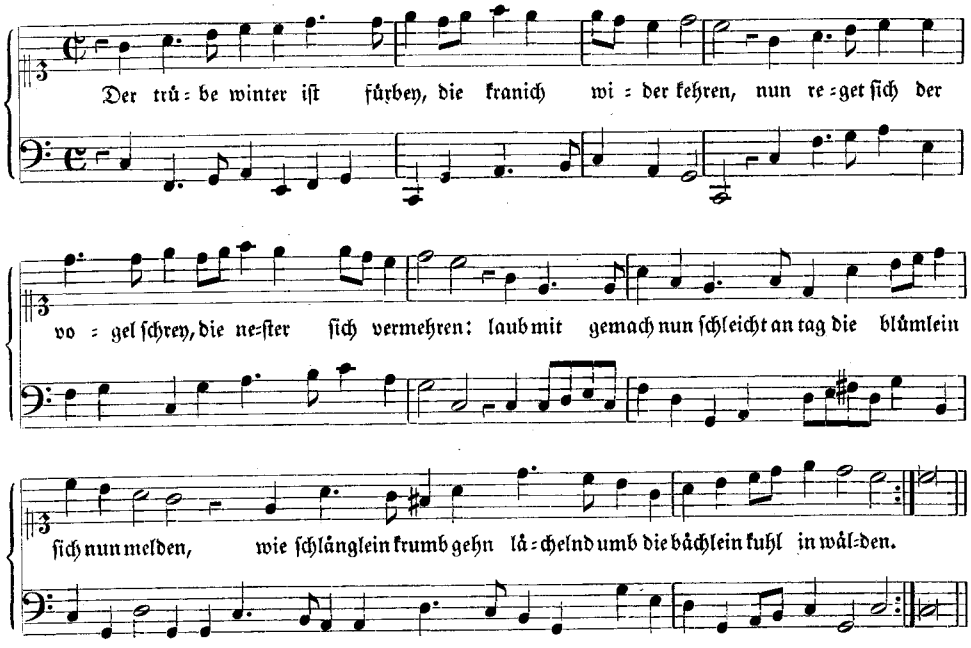
V.


Die lieb ohn Wehr und Waf-fen hat mich ge-nom-men
Gibt im-mer mir zu schaffen mag nit zu-fri-den
ein;
sein. Doch nur mir kompt von o-ben von Je-su sol-cher streit,
hab weit von mir ge-scho-ben all welt-lich üp-pig-keit.

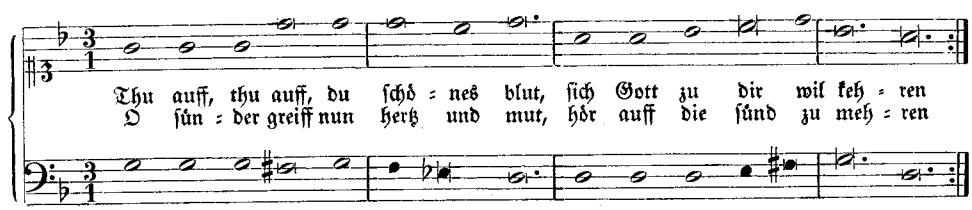
VI.

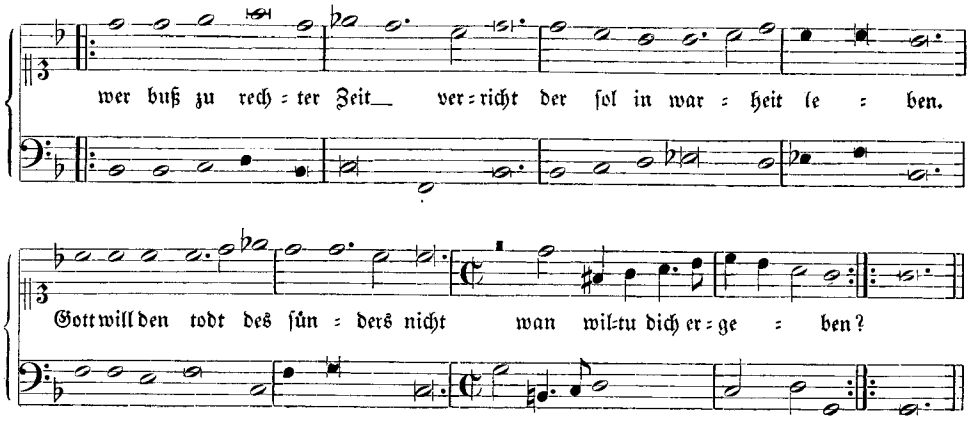

Wan mor = gen = röth die nacht er = tödt mit ih = ren gul = den stra = len
wach ich zu Gott, zu mei = nem Gott, ruff ihn zum oft = ter mah = len.

VII.

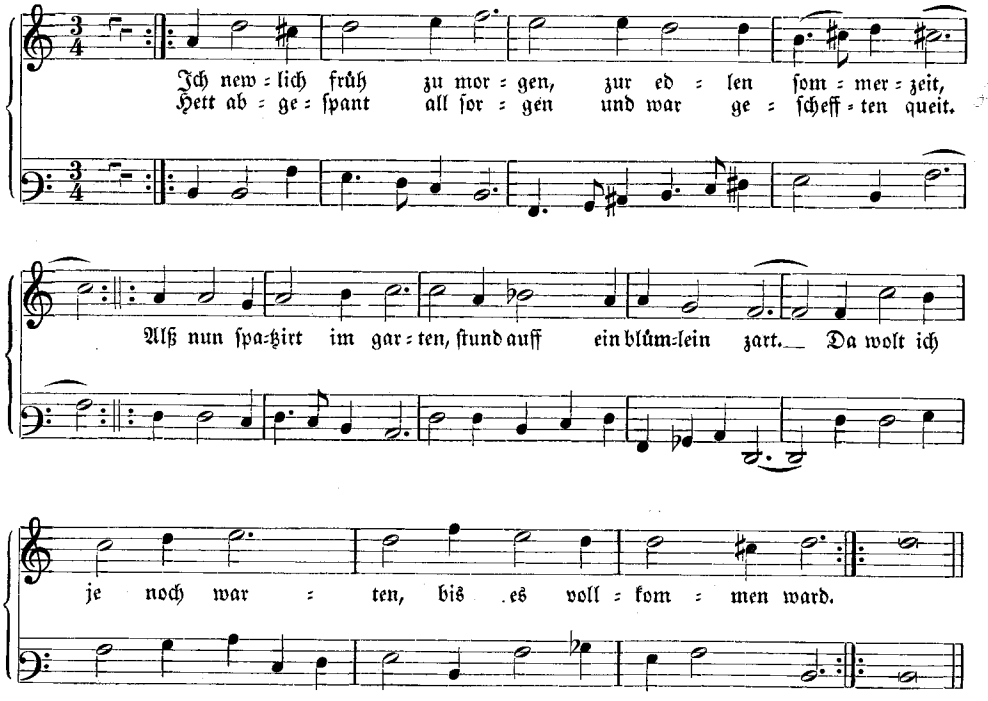

Der trü = be winter ist fürbey, die kranich wi = der kehren, nun re = get sich der
vo = gel schrey, die ne = ster sich vermehren: laub mit gemach nun schleicht an tag die blümlein
sich nun melden, wie schlänglein krumb gehn lä = chelnd umb die bächlein kuhl in wäl = den.

VIII.

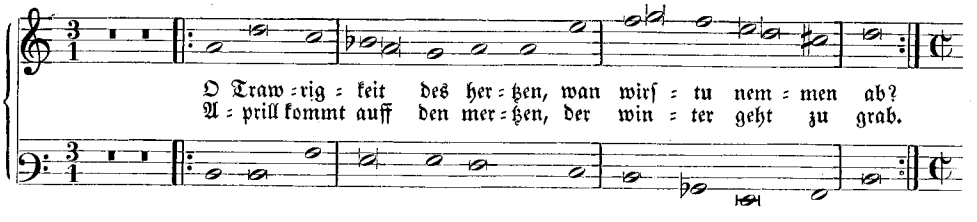

Thu auff, thu auff, du schö = nes blut, sich Gott zu dir wil keh = ren
O sün = der greiff nun hertz und mut, hör auff die sünd zu meh = ren

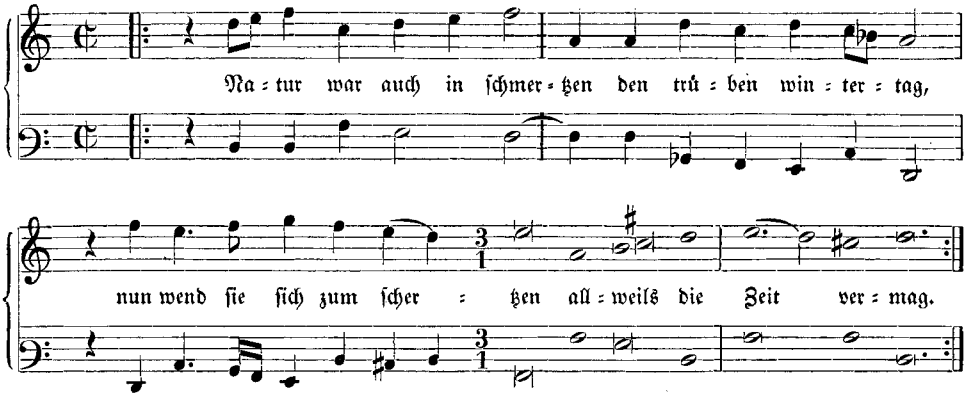

wer buß zu rech = ter Zeit ver = richt der ſol in war = heit le = ben.
Gott will den todt des ſün = ders nicht wan wil-tu dich er = ge = ben?

IX.

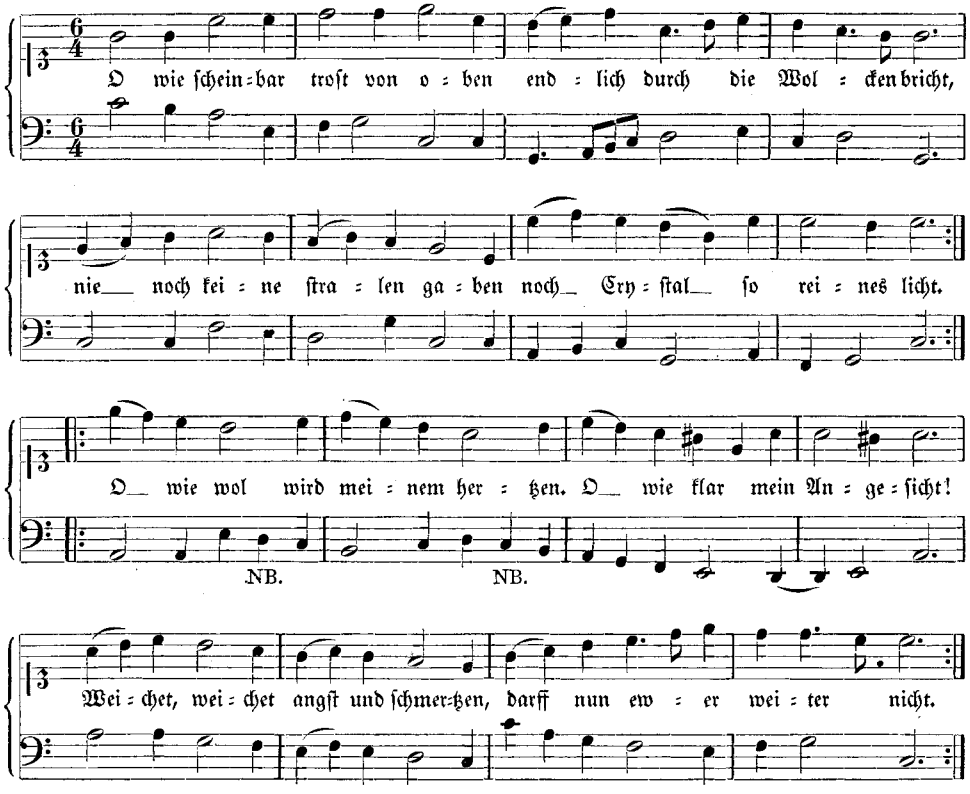

Ich new = lich früh zu mor = gen, zur ed = len ſom = mer = zeit,
Hett ab = ge = ſpant all ſor = gen und war ge = ſcheff = ten queit.
Alß nun ſpa-tzirt im gar = ten, ſtund auff ein blüm-lein zart. Da wolt ich
je noch war = ten, bis es voll = kom = men ward.

X.

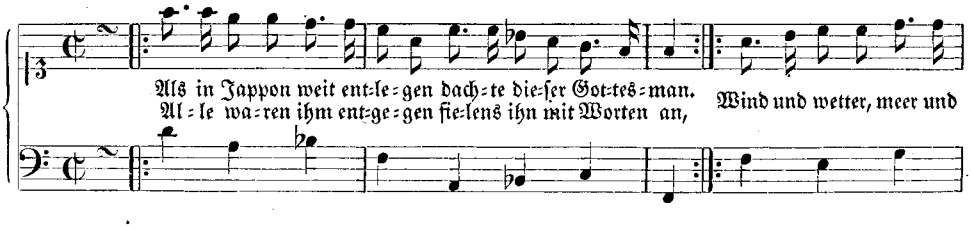

O Traw = rig = keit des her = tzen, wan wirſ = tu nem = men ab?
A = prill kommt auff den mer = tzen, der win = ter geht zu grab.

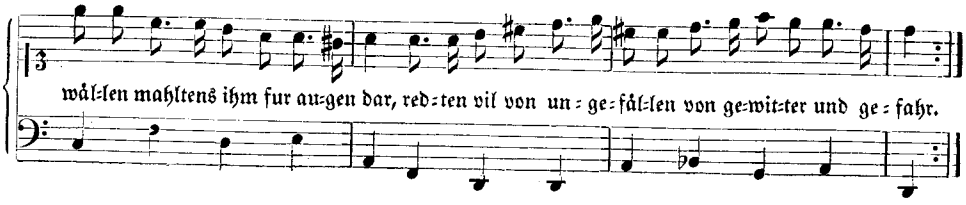

Na = tur war auch in schmer = tzen den trú = ben win = ter = tag,
nun wend sie sich zum scher = tzen all = weils die Zeit ver = mag.

XI.

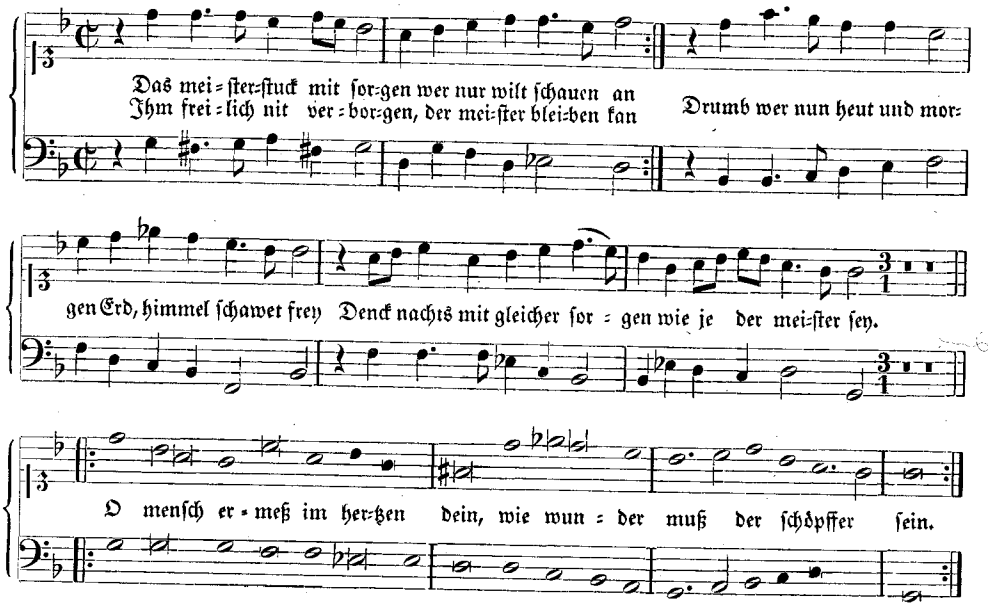

O wie schein = bar trost von o = ben end = lich durch die Wol = cken bricht,
nie noch kei = ne stra = len ga = ben noch Cry = stal so rei = nes licht.
O wie wol wird mei = nem her = tzen. O wie klar mein An = ge = sicht!
NB.
NB.
Wei = chet, wei = chet angst und schmer = tzen, darff nun ew = er wei = ter nicht.

XII.

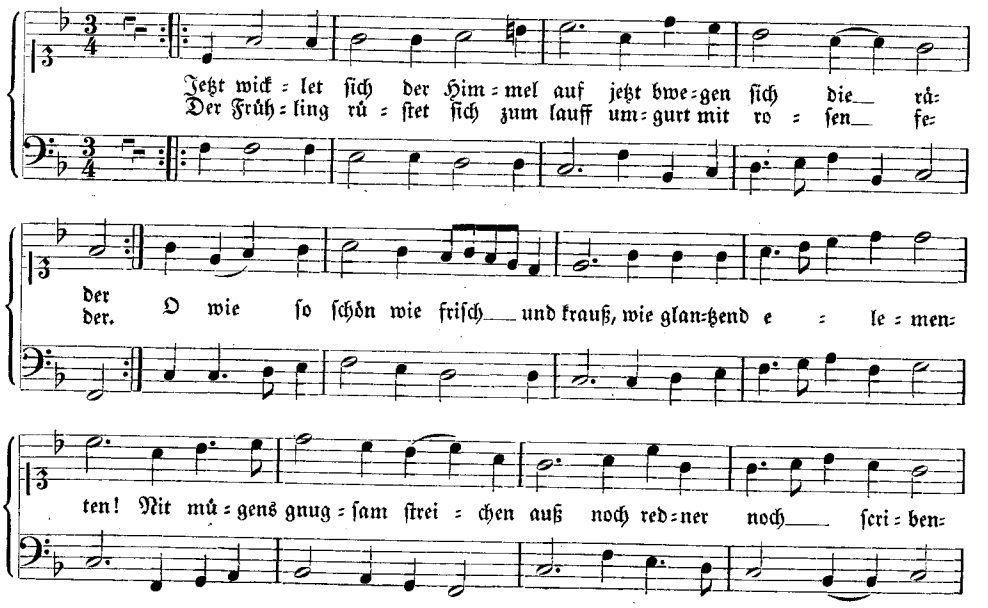

Als in Jappon weit ent = le = gen dach = te die = ser Got = tes = man.
Al = le wa = ren ihm ent = ge = gen fie = lens ihn mit Worten an,
Wind und wetter, meer und

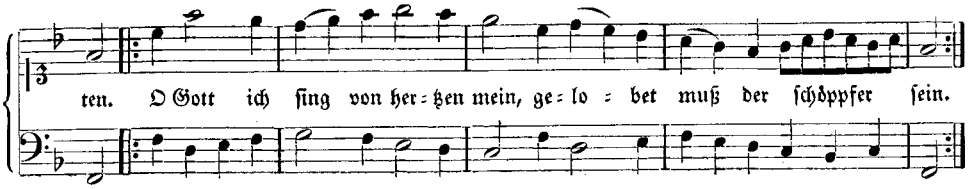

wäl-len mahltens ihm fur au-gen dar, red-ten vil von un-ge-fäl-len von ge-wit-ter und ge-fahr.

XIV.

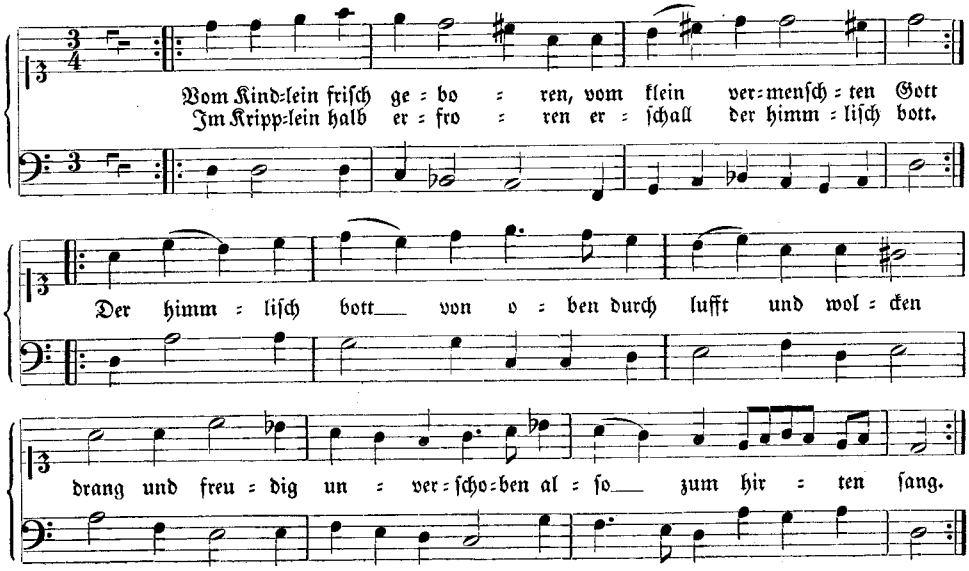

Das mei-ſter-ſtuck mit ſor-gen wer nur wilt ſchauen an
Ihm frei-lich nit ver-bor-gen, der mei-ſter blei-ben kan
Drumb wer nun heut und mor-
gen Erd, himmel ſchawet frey Denck nachts mit gleicher ſor-gen wie je der mei-ſter ſey.
O menſch er-meß im her-tzen dein, wie wun-der muß der ſchöpffer ſein.

XV.

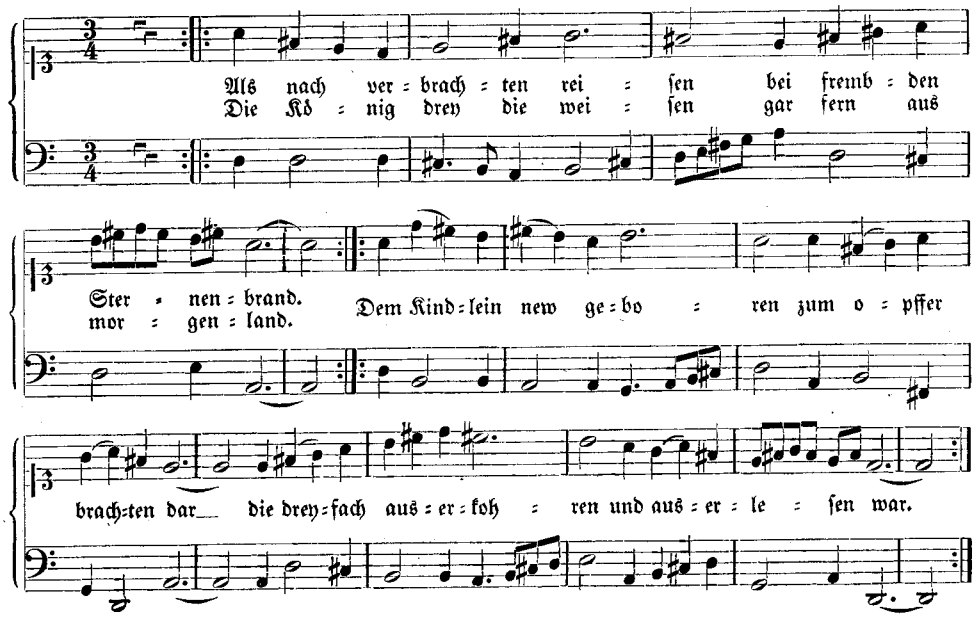

Jetzt wick-let ſich der Him-mel auf jetzt bwe-gen ſich die rä-
Der Früh-ling rü-ſtet ſich zum lauff um-gurt mit ro-ſen fe-
der
der. O wie ſo ſchön wie friſch und krauß, wie glan-tzend e-le-men-
ten! Nit mü-gens gnug-ſam ſtrei-chen auß noch red-ner noch ſeri-ben-


ten. O Gott ich sing von her=tzen mein, ge=lo=bet muß der schöpffer sein.

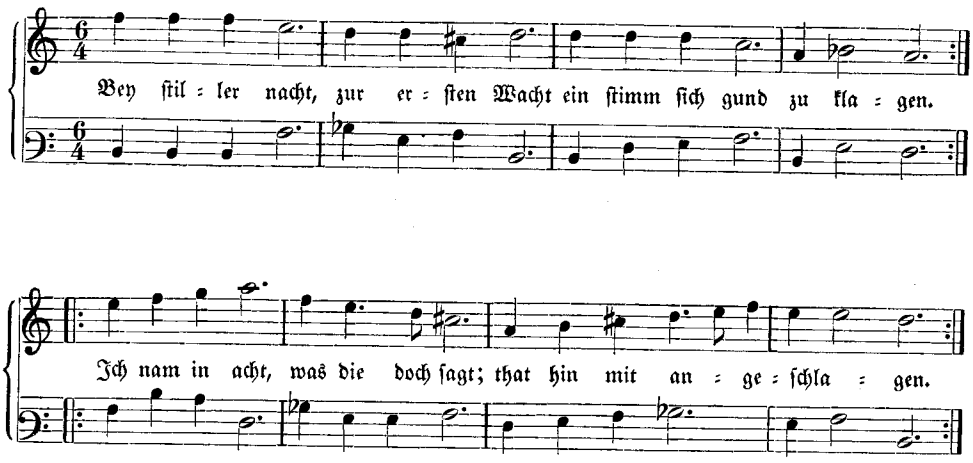
XVI.


Vom Kind=lein frisch ge=bo=ren, vom klein ver=mensch=ten Gott
Im Kripp=lein halb er=fro=ren er=schall der himm=lisch bott.
Der himm=lisch bott___ von o=ben durch lufft und wol=cken
drang und freu=dig un=ver=scho=ben al=so___ zum hir=ten sang.

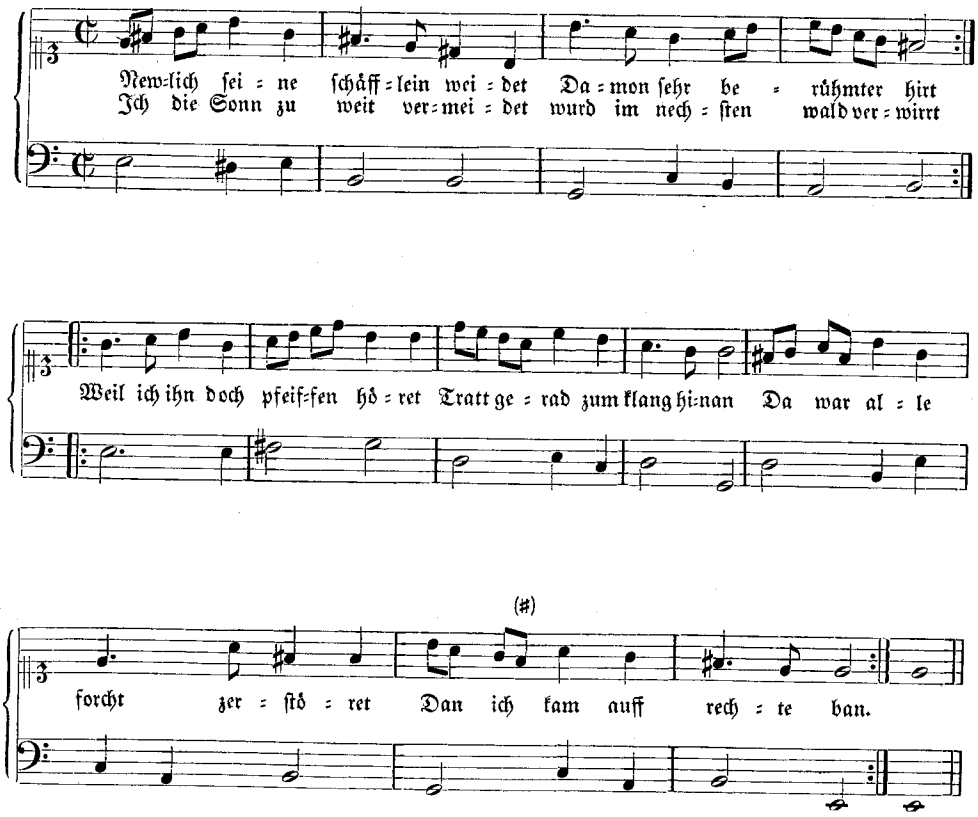
XVII.


Als nach ver=brach=ten rei=sen bei fremb=den
Die Kö=nig drey die wei=sen gar fern aus
Ster=nen=brand.
mor=gen=land.
Dem Kind=lein new ge=bo=ren zum o=pffer
brach=ten dar___ die drey=fach aus=er=koh=ren und aus=er=le=sen war.

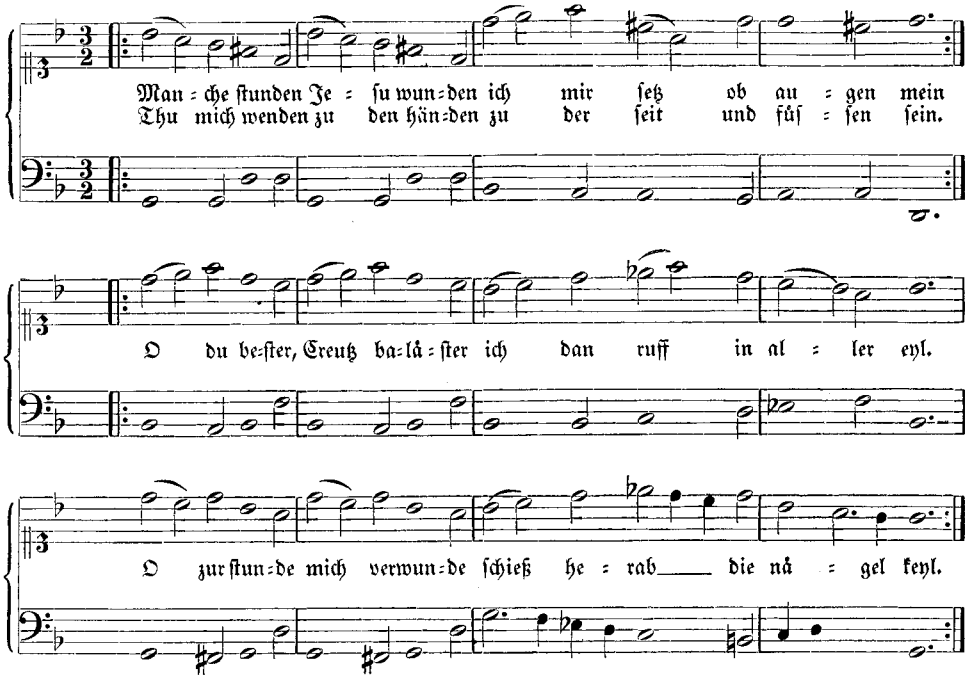
XIX.


Bey ſtil = ler nacht, zur er = ſten Wacht ein ſtimm ſich gund zu kla = gen.
Ich nam in acht, was die doch ſagt; that hin mit an = ge = ſchla = gen.

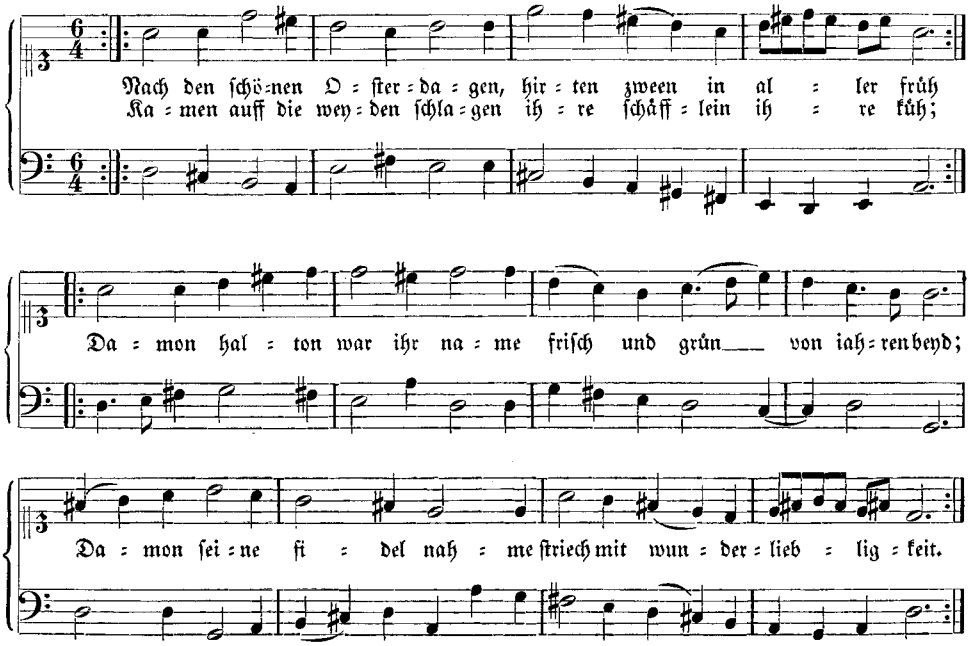
XX.


New=lich ſei = ne ſchäff=lein wei = det Da = mon ſehr be = rühmter hirt
Ich die Sonn zu weit ver=mei = det wurd im nech = ſten wald ver = wirrt
Weil ich ihn doch pfeif=fen hö = ret Tratt ge = rad zum klang hi=nan Da war al = le
(♯)
forcht zer = ſtö = ret Dan ich kam auff rech = te ban.

XXII.


Man = che ſtunden Je = ſu wun=den ich mir ſeß ob au = gen mein
Thu mich wenden zu den hän=den zu der ſeit und füſ = ſen ſein.
O du be=ſter, Creutz ba=lä = ſter ich dan ruff in al = ler eyl.
O zur ſtun=de mich verwun=de ſchieß he = rab die nä = gel keyl.

XXIV.


Nach den ſchö=nen O = ſter = da = gen, hir = ten zween in al = ler früh
Ka = men auff die wey = den ſchla = gen ih = re ſchäff = lein ih = re küh;
Da = mon hal = ton war ihr na = me friſch und grün von iah = renbeyd;
Da = mon ſei = ne ſi = del nah = me ſtriech mit wun = der = lieb = lig = keit.

Über die Behandlung der Frage im 17. und 18. Jahrhundert

Beiträge zur musikalischen Figurenlehre

Von

Paul Mies, Köln

I. Die Frage im Opern- und Oratorienrezitativ

Im Bachjahrbuch[1] habe ich gezeigt, wie sich zur Vertonung der Frage durch das ganze Kantatenschaffen Bachs mit bemerkenswerter Konsequenz eine Frageformel hindurchzieht. Es ist nun von Interesse, festzustellen, inwiefern Bach in dieser Art der Fragedarstellung im Stile seiner Zeit blieb, und was er aus eigenem dazutat. Es soll deshalb die Vertonung der Frage, zunächst im Rezitativ, etwa seit 1600 untersucht werden. Dabei läßt sich natürlich nicht mehr das Gesamtwerk der Komponisten heranziehen, wie das bei Bach anging. Es sind von den bedeutenderen Komponisten die Hauptwerke meist aus den Denkmälerpublikationen untersucht und daraus Schlüsse gezogen. Bei manchen Meistern zeigt sich eine große Beständigkeit der Charakterisierung, bei andern kann man von einer Entwicklung sprechen, die dann an Werken verschiedener Lebensalter festgestellt ist.

Ich beginne mit der Besprechung der italienischen Oper und des italienischen Oratoriums. Hier hat H. Riemann schon über die Vertonung der Frage gehandelt[2] bei Gelegenheit der Feststellung des ersten Auftretens typischer Schlußkadenzen. In den im Neudruck vorliegenden Oratorien von Carissimi[3] ist die Anzahl der Fragen zu gering, um bindende Schlüsse zu ziehen für eine Frageformel, d. h. eine für die Frage in der Regel, außerhalb der Frage selten auftretende musikalische Figur. Durch eine aufsteigende Kadenz werden fast alle charakterisiert; die Hälfte steigt auf zur Quint bei einem abwärts führenden Halbtonschritt des Basses zum Grundton des Schlußdreiklangs. Das ist also der phrygische Schluß, wie ihn Bach zeigt. Daß Carissimi die Frage charakterisiert, ist bei seiner Vorliebe für Tonmalerei und Figuren[4] selbstverständlich: fraglich ist nur, ob er eine Frageformel gehabt hat. Eine interessante Stelle aus Jephta gab schon Schering[5]; hier hat die Frage: „Quid poterit animam tuam, quid poterit te, moritura filia, consolare?“ einen zur Quint aufsteigenden phrygischen Schluß bei tuam, dann bei moritura filia und wird schließlich melodisch anders geführt bei consolare? Hier handelt es sich um Frage-Verkürzungen[6], die durch die Figur der Wiederholung hervorgerufen werden.

Seltsam ist, daß die junge italienische Oper die charakteristische Vertonung der Frage vernachlässigt, trotz des Anschlusses an den Sprechton, der doch zum großen Teil als Aus-

---

[1] Bachjahrbuch 1920. Die Behandlung der Frage in den Bachschen Kantaten. Ein Beitrag zur Figurenlehre bei J. S. Bach.

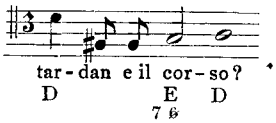
[2] Handbuch der Musikgeschichte II 2, S. 212 ff.

[3] Carissimis Werke, hrsg. von Fr. Chrysander, I. Abt.

[4] A. Schering, Geschichte des Oratoriums, S. 78/79.

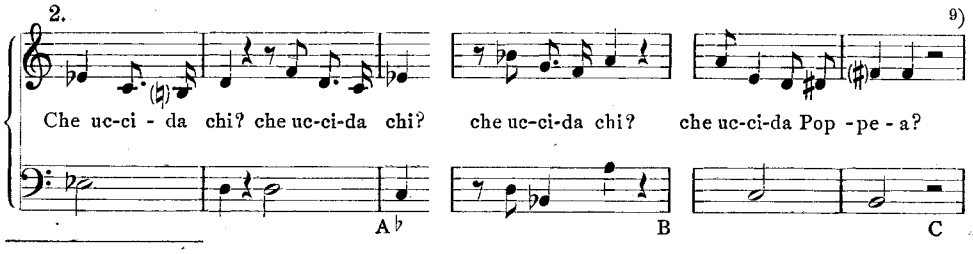
[5] a. a. O. S. 79.

[6] Über diesen Begriff s. P. Mies, Gregoriusblatt 1920, Nr. 5: Über einige spezielle Ausdrucksformen im gregorianischen Choral.

gangspunkt der Schöpfung des neuen Rezitativs genommen worden war[1]. Kretzschmar[2] empfindet es als einen formellen Mangel, daß eine Frage des Orpheus in Peris Euridice nicht charakterisiert sei. Das findet sich bei Caccini ebenfalls vielfach. Auch hier dient, wie Riemann feststellte, meist die für die andern Kadenzen übliche Tenorklausel zur Darstellung der Frage. Mehrmals tritt bei ihm ein zur Quint aufsteigender Schluß folgender Art[3] für die Frage ein: 1. 

. Dieser Schluß ist bei jedem Auftreten beziffert wie das Beispiel, eine Erscheinung, die bei der geringen überhaupt vorhandenen Bezifferung zeigt, daß derartige Schlüsse ungewohnt und neuartig waren. Außerhalb der Frage sind aufsteigende Schlüsse selten, hin und wieder treten sie bei einem Komma oder Ausruf auf. Bei Marco da Gagliano und Monteverdi ist die Zahl der abwärts endenden Fragen geringer. Ihre aufwärts gehenden Frageschlüsse hat Riemann[4] zusammengestellt. Von festen Frageformeln kann auch hier noch nicht die Rede sein, der einige Male auftretende phrygische Schluß (in Gaglianos Daphne ist er häufiger als in Monteverdis Orfeo) wird auch bei andern Redeformen gebraucht. In Monteverdis Incoronazione di Poppea[5] tritt der phrygische Schluß schon häufiger auf, ohne für die Frage typisch zu sein. Monteverdi liebt für diese den mit einem Terz- oder Sekundschritt zur Terz aufsteigenden Schluß mit einem Fundamentalschritt im Baß[6]. In Zwiegesprächen, wo Frage und Antwort Schlag auf Schlag folgen, finden sich glänzende Steigerungen; hier hat er sich den Unterschied zwischen steigender Frage und beruhigender Antwort nicht entgehen lassen. Typisch dafür ist das Duett zwischen Nero und Poppea[7], in dem Poppea ihr „Tornerai?“ in der Tonhöhe steigend wiederholt, während Nero dazwischen absteigend antwortet. Eine größere Steigerung in der Frageformel selbst zeigt das Duett zwischen Ottavia und Ottone[8]; ich stelle die sich steigernden Schlüsse nebeneinander:

2.



9)

[1] H. Kretzschmar, Geschichte der Oper, S. 22. Schering bezweifelt dies (Bachjahrbuch 1920, S. 73, Anm. 3) mit einem Hinweise auf Doni. Die Ansicht eines Theoretikers oder Ästhetikers ist aber für diese Frage nicht beweisend. Auch Riemann sagt (Hb. II 2, S. 212): „In den beiden Euridicen von 1600 ist dieses Hinaufschlagen der Tonhöhe für die Frage noch nicht gefunden“ und „selbst in Monteverdis Incoronazione ist eine stereotype Behandlung der Frageform nicht aufweisbar“ (S. 213).

[2] a. a. O. S. 41.

[3] R. Eitner, Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. X, S. 48, Z. 3.

[4] a. a. O., S. 212—214.

[5] H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrh., Bd. II.

[6] Z. B. Eitner, Publ. X, S. 192, Riemann a. a. O., S. 213, Z. 2.

[7] Goldschmidt, Studien, Bd. II, S. 90/91.

[8] S. 151.

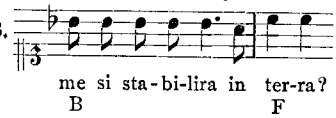
[9] Der Schlußton des Basses ist von Goldschmidt aus D geändert, wohl entsprechend S. 153, Z. 5.

Die Steigerung über den Terzschluß (A), den phrygischen, zur Tonika aufsteigenden (B) zum phrygischen zur Quint aufsteigenden Schluß ist sehr gelungen.

Bei St. Landi kommen den mitgeteilten Proben zufolge[1] absteigende Frageschlüsse nur mehr vereinzelt vor. Er schwankt zwischen dem zur Terz oder Quint aufsteigenden Ganzschluß und dem zur Quint aufschlagenden phrygischen Schluß. Charakteristisch für die Frage sind auch diese nicht, sie treten auch sonst auf.

Bei Cavalli und Cesti findet sich ebenfalls eine große Zahl von Frageakkorden. Der phrygische Schluß zur Quint ist bei beiden häufiger, bei Cesti nimmt er einen größeren Raum ein als bei Cavalli. Dieser bevorzugt außerdem einen zur Quint aufsteigenden Schluß mit der Harmonie *T D*, z. B.[2]

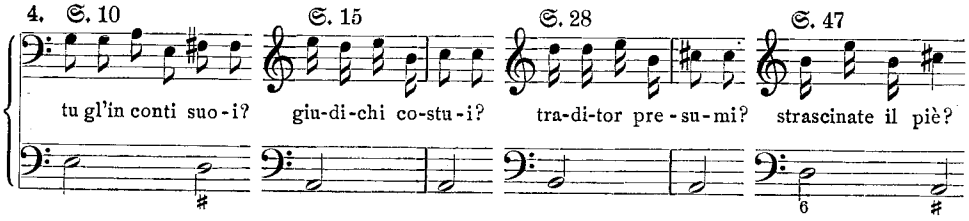
3.



Cesti einen Terzschluß mit der Harmonie *D T*. Cavalli kadenziert häufiger die Frage absteigend als Cesti. Aufsteigende Schlüsse erscheinen bei beiden auch für Ausrufe, hin und wieder für Punkt und Komma. Die Quint als melodisches Schlußintervall ist aber charakteristisch für die Frage, ein erstes Auftreten einer Formel, die zwar nicht für jede Frage, für andere Redeformen aber nicht auftritt. Die zur Quint aufschlagende Frage bildet bei Cavalli etwa zwei Drittel, bei Cesti die Hälfte aller aufsteigenden Fragen. Bei allen bisher erwähnten und überhaupt der Mehrzahl der Komponisten erhält die Frage einen Ganzschluß, der Baß endet also auf dem Grundton des Schlußdreiklanges. Fragen, die zum Terzsextakkord kadenzieren, finden sich selten, ausgenommen bei kurzen Fragen, die nur aus wenigen Worten oder einem Fragewort allein bestehen. Sie gehen vielfach aufwärts, ebenso häufig aber abwärts. Bei Cavalli[3] findet sich eine Fragesteigerung im Dialog, die nicht wie bei Monteverdi (Hb. 2) ihre Wirkung einer Verschärfung der Charakteristik, sondern dem stufenweisen Erhöhen von Diskantschlüssen verdankt. S. 17 des Neudrucks enthält eine ganz ähnliche Steigerung, ohne daß eine Frage in Betracht kommt; es handelt sich also beidemal um die Figur „Wiederholung".

Ähnliches gilt auch von C. Pallavicino[4]. Bei ihm charakterisiert der Terzschluß mit wechselndem Baß die Frage. Einige typische Beispiele sind:

4. S. 10 S. 15 S. 28 S. 47



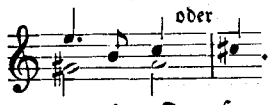
Auch der aufsteigende phrygische Schluß tritt auf, jedoch ebenfalls für schmerzliche Ausrufe, absteigend sogar für affektmäßig wenig betonte Schlüsse, wie Punkte usw.

Bei den venetianischen Opernkomponisten zeigen sich typischere Frageformeln als

[1] Goldschmidt, Studien, Bd. I, S. 183—257, Riemann a. a. O. S. 46, 219.
[2] Eitner, Publ. Bd. X, S. 9, Z. 1.
[3] Eitner S. 37.
[4] Denkm. d. Tonk. 55, H. Abert.

bei den Florentinern und Römern, eine Erscheinung, die mit der erhöhten Beachtung und Verwendung der musikalischen Figuren bei ihnen zusammenhängt[1].

Bei A. Scarlatti habe ich in der Rosaura[2] eine Fragefigur nicht gefunden. Bei ihm tritt der phrygische Schluß, aufsteigend und absteigend, zwar in den Vordergrund, er dominiert auch an andern Stellen, dem Ausruf, Punkt. Die Nichtberücksichtigung der Redeformen im Rezitativ geht bei Scarlatti parallel mit der Geringfügigkeit der Wortmalerei[3]. Er versucht jedoch, darin über die Venetianer hinausgehend, die Tonmalerei musikalisch mit dem ganzen Tonstück zu vereinen.

Ich wende mich jetzt zu den Vertretern des italienischen Stils in Deutschland. Von J. A. Hasse liegt im Neudruck das Oratorium La conversione di St. Agostino[4] vor. Die Frage wird fast ausschließlich aufsteigend durch einen Terzschluß charakterisiert von der Form: 5. 

. Der phrygische Schluß ist selten. Die meisten Abweichungen von der Frageformel 5 befinden sich in den Reden des Augustinus. Er ist der unruhigste und wechselvollste Charakter der Handelnden. Dies stimmt überein mit der Ansicht Scherings[5]: „Die Sekkorezitative dienen ... die Charaktere der auftretenden Personen scharf zu umreißen. Ein anderes ist es, ob Monica, ob Simplician spricht". Der Terzschuß 5 kommt auch als Komma im Rezitativ vor, dagegen nicht als Ausruf oder Punkt, so daß man ihn als Hasses Frageformel ansehen kann.

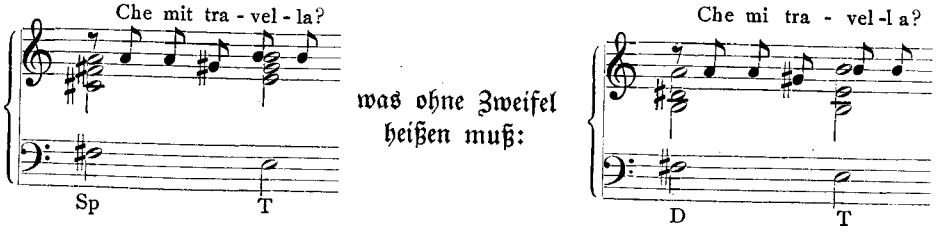
Von jetzt ab ist die Charakterisierung der Frage durch einen aufwärtsschlagenden Schluß einheitlich, sie wird von mir nicht jedesmal mehr bemerkt werden; eine Ausnahme bildet nur R. Keiser. In C. H. Grauns Oper Montezuma[6] spielt zwar der Terzschluß für die Frage eine große Rolle, aber auch der aufsteigende Schluß zur Quint der Harmonie über *D T* und der phrygische Schluß sind häufig. Um einen Vergleich mit Bach zu ermöglichen, folgt eine der Bacharbeit ähnliche Tabelle:

	aufsteigende Melodie zur		
Schlußkadenz	1	3	5
über einem Dominantwert	8	41	29
über einem Subdominantwert			15

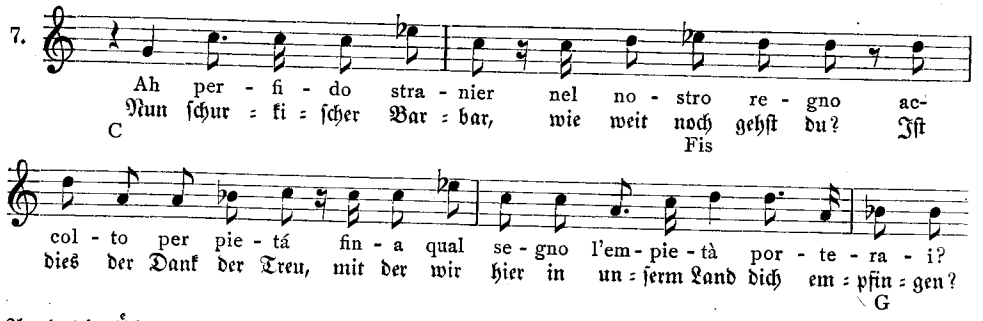
Unter den Schlüssen über einen Dominantwert sind mehrere, in denen der Dominantseptakkord durch Alteration, besonders Quint, Hinzunahme der None und Auslassung des Grundtons gesteigert ist. Diese Formen treten in den begleiteten Rezitativen, also an besonders affektreichen Stellen, häufiger auf. Ob auch bei den Stellen der Sekkorezitative mit gleichem Baß derartige Akkorde anzuwenden sind, ist infolge der dünnen Bezifferung nicht ersichtlich. Meist ist es wohl nicht der Fall, da die Begleitharmonie vielfach durch die Melodie festgelegt ist. Dagegen zeigt die Aussetzung des Cembalopartes in dem Denkmälerband Bildungen, die in den bezifferten und begleiteten Stellen kein Analogon haben. Das ist z. B. S. 35, Z. 5 der Fall:

---

1 Schering, Gesch, d. Oratoriums, S. 80, Anm. 1. 2 Eitner, Publ. Bd. XIV.
3 H. Goldschmidt, Die Lehre von der vokalen Ornamentik, Bd. I. S. 394.
4 Denkm. d. Tonk. 20, Schering.
5 a. vor. S. IX. 6 Denkm. d. Tonk. 15, Mayer-Reinach.

6. 

Wiederum ein Beiſpiel, wo derartige Unterſuchungen bei fehlender Bezifferung die ſtilgemäße Ergänzung ermöglichen. Auch bei Überſetzungen muß auf die Charakteriſtik der Vertonung geachtet werden. So hat S. 26, Z. 6 das Original eine durchgehende Frage, die im Deutſchen in zwei zerlegt iſt. Die Melodie entſpricht dem gar nicht, wie das Beiſpiel zeigt:

7. 

Auch die Überſetzung von „Dunque a tanto viltà sarò costretto?“[1] als „Flucht iſt ſchimpflich und feig, davon kein Wort mehr“ iſt verfehlt, denn die Melodie hat hier einen aufſteigenden Terzſchluß zur Charakteriſierung der Frage. Die Kenntnis der Frageformel eines Komponiſten hilft, bei Unterlegung einer Überſetzung, den Abſichten genau zu folgen. Das nicht zu erreichende Ideal wäre, wenn alle Rede- nnd Ausdrucksformen der Kompoſition bekannt wären; dann ließe ſich eine dem Original textlich ebenbürtige, dem Notenbild genau anſchließende Überſetzung finden.

Ich will kurz einiges über Paſſionskompoſitionen erwähnen. In den Paſſionen, welche die Rezitative nach den kirchlichen Lektionstönen ausführen laſſen oder bei denen der Chorſatz auf dieſen Tönen beruht, findet ſich eine Charakteriſierung der Frage, da ja der Paſſionston für die Frage eine beſondere aufſteigende Schlußformel hat[2]. In den frei komponierten Turbaſätzen findet ſich zwar auch häufig ein aufſteigender Schluß für die Frage, genau gleiche Wendungen kommen jedoch ſonſt vor. Auch die Paſſionen von Sebaſtiani und Theile[3] zeigen keine einheitliche Frageformel. Noch H. Schütz läßt eine beſondere Charakteriſtik der Frage vermiſſen; ſo ſind in der Matthäus-Paſſion[4] einzelne der ſehr wichtigen Landpflegerfragen abwärts geführt, alſo nicht berückſichtigt. Bei dem Jüngerchor „Herr, bin ichs“ lag es nahe, neben der Charakteriſierung der Unruhe der Jünger durch einen fugierten Satz auch das

[1] a. a. O. S. 193, Z. 4.

[2] O. Kade, Die ältere Paſſionskompoſition bis zum Jahre 1631, S. 3 und Antiphonale Romae 1912, S. 32*, 37*.

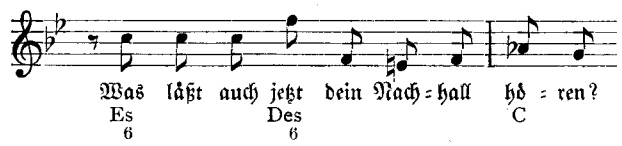
[3] Denkm. d. Tonk. 17, Zelle.

[4] Geſ. Werke, hrsg. v. Ph. Spitta, Bd. I.

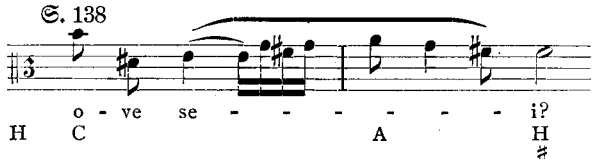
Thema durch ein aufsteigendes Motiv der Frage anzupassen. Man kann dann von einem Fragemotiv sprechen. Ein solches haben Sebastiani[1], Schütz[2], der es am Schluß abwärts führt, dann J. S. Bach in der Matthäuspassion ähnlich.

Mit Grauns Passionsoratorium „Der Tod Jesu" schließe ich an das Frühere an. Etwas Neues, über die Ergebnisse bei Montezuma hinausgehendes läßt sich aus der ziemlich geringen Anzahl von Fragen nicht folgern. J. E. Bachs Passionsoratorium[3] bevorzugt für die Frage den phrygischen Schluß, der an andern Stellen selten ist. Es enthält einen interessanten, scheinbar absteigenden phrygischen Schluß[4]:

8.



Es handelt sich hier um einen zur Quint aufsteigenden Schluß mit einer Verzierung. Vielleicht ist es nur ein ausgeschriebenes Beispiel für die gewöhnliche Ausführungsart solcher Schlüsse[5]. Die sonst häufigen Koloraturen und Melismen finden sich gerade bei der Frage sehr selten. Ein paar in Cestis La Dori[6] verdienen hier Erwähnung:



In den beiden von J. Chr. Fr. Bach neugedruckten Oratorien[7] auf Herdersche Texte fällt auf, daß die Fragen vielfach keinen Ganzschluß bilden. Das ist zweifellos hervorgerufen durch die Besonderheit der Herderschen Dichtung, die durch manchmal gewaltsame Steigerung der gewohnten Redeform und durch abrupte Kürzung der Musik entgegenkommen wollte[8]. Der Aufstieg zur Quint ist für den Bückeburger Bach als Frageformel anzusehen, da er bei sonstigen Kadenzen nicht stattfindet.

Bei Lully[9] ist die Frage meist abwärts geführt. Ob das vielleicht durch die im Französischen etwas andere Sprachmelodie der Frage kommt[10], oder ob es auf Nichtbeachtung beruht, läßt sich so ohne weiteres nicht entscheiden. Umgekehrt hat Lully häufig aufsteigende Schlüsse bei Punkten und Ausrufen; hier zweifellos durch die lebhafte Sprachmelodie und die Absicht nach Dramatik hervorgerufen. Diese Einwir-

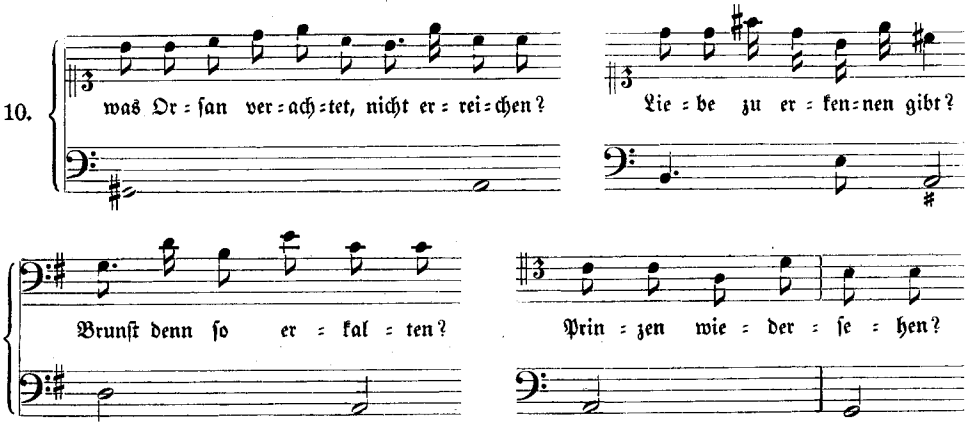
[1] a. a. O. S. 22.
[2] a. a. O. S. 50.
[3] Denkm. d. Tonk. 48, Kromolicki.
[4] a. vor. S. 18, Z. 2/3.
[5] Vgl. Ähnliches bei Goldschmidt, Ornamentik. Anhang S. 73, Z. 5.
[6] a. a. O. S. 138, 142.
[7] Denkm. d. Tonk. 56, Schünemann.
[8] Schünemann, (Bach-Jahrbuch 1914) S. 71.
[9] Eitner, Publ. XIV, Riemann a. a. O. S. 423.
[10] S. mehrere Kurven bei Jones, Intonation Curves, S. 40ff., mit Schlußabfall, vgl. auch den Briefwechsel Graun-Telemann über ein Rameausches Rezitativ, Denkm. d. Tonk. 28, S. LXVI u. LXIX.

kung der Dramatik zeigt sich deutlich in den Kantaten Telemanns[1]. Für die Frage ist aus diesen sonst nichts zu entnehmen, weshalb ihre Erwähnung hier genügt.

Der Ludovicus Pius von J. C. Schürmann[2] zeigt ein starkes Vorherrschen der sonst seltenen phrygischen Frageformel. Bei den noch übrig bleibenden Fragekadenzen überwiegen die zur Quint aufsteigenden Ganzschlüsse.

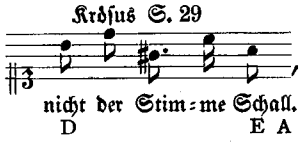
Eine seltsame und einzigartige Stellung zur Vertonung der Frage nimmt R. Keiser ein. Sowohl aus Krösus[3], wie aus Octavia[4] ergibt sich als Frageformel ein Schluß, dessen Melodie zur Terz abwärts schreitet. Einige Beispiele aus Krösus führe ich an:

10.



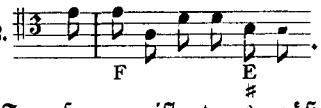
Diese Art von Schlüssen tritt auch auf für Komma, Strichpunkt und Ausruf; auf die nahen Beziehungen der musikalischen Charakterisierung von Frage und Ausruf habe ich ja schon mehrfach hingewiesen. Dagegen tritt ein derartiger Terzschluß für einen Punkt im ganzen Krösus z. B. nur einmal auf. So kommt es, daß bei Keiser fünf Sechstel aller Fragen absteigend kadenzieren. Zu beachten ist allerdings, daß vor dem letzten Schlußabfall meist ein größerer Aufstieg erfolgt. Solch zackige Schlußformeln hat Keiser auch für andere Redeformen häufig, z. B.

11. Krösus S. 29



sie sind also keine Besonderheit der Frage. Wie stereotyp Keiser manchmal mit seiner Frageformel verfährt, zeigt ein Rezitativ im Krösus[5], wo im Verlauf weniger Zeilen vier absteigende Terzschlüsse für Fragen hintereinander folgen. Unsere Untersuchung bestätigt die Bemerkungen Schneiders über die eindeutige Tonsprache Keisers, wie die manchmal störende Schablone seines Rezitativs[6]. Bei besonders affektreichen Stellen greift Keiser zur steigenden Frage, häufig verbunden mit dem phrygischen Schluß, dann meist zur Quint aufwärts. Er hat auch abwärts führende phrygische Schlüsse

[1] Denkm. d. Tonk. 18, M. Schneider.
[2] Eitner, Publ. 19/20, Sommer.
[3] Denkm. d. Tonk. 37/38, Schneider.
[4] Händel-Supplementband VI, Seiffert.
[5] a. a. O. S. 194.
[6] a. vor. S. XII.

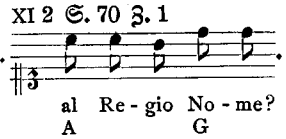
für die Frage[1], z. B. 12. 

. Im Jodelet[2] ist das Ergebnis

ähnlich, die Anzahl der Frageformen ist etwas größer, die aufsteigenden Frageschlüsse sind häufiger. Das ganze Rezitativ ist aber oberflächlicher, wie diese Oper überhaupt nicht zu Keisers reifsten Werken gehört[3].

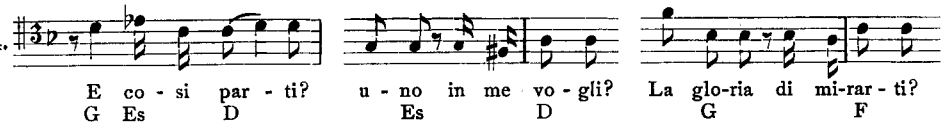
In den Opern Agostino Steffanis[4] finden sich ausgeprägte Frageformeln Einmal sind es phrygische Schlüsse, aufsteigend zur Prim, häufiger zur Quint, das andere Mal zur Quint aufsteigende Schlüsse über der fallenden großen Baßsekunde:

XI 2 S. 70 Z. 1

13. 

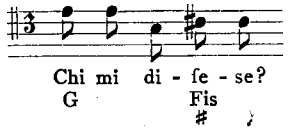
. Beide Frageformeln kommen außerhalb der Frage nur

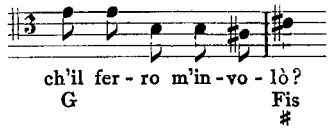
vereinzelt bei Ausrufen vor. Bei großer Fragehäufung weiß Steffani durch geschickte Aneinanderreihung der Frageformeln schöne Steigerungen zu erzielen. Eine Stelle aus Turno lautet[5]:

14. 

Hier steht zunächst ein zur Prim steigender phrygischer Schluß, dann ein solcher zur Quint und schließlich ein zur Quint aufsteigender Ganzschluß über den Terzquartsextakkord; zu beachten ist auch das Wachsen der Schlußsteigung, zuerst die Sekunde, dann kleine Terzen, von denen die zweite wieder um eine Terz höher liegt.

Um Händels Stellung zur Fragevertonung festzustellen, habe ich als erstes drei seiner Opern untersucht: Agrippina[6] (1708), Rinaldo[7] (1711) und Rodelinda[8] (1725). Allen dreien ist gemeinsam, daß eine Mehrheit von Frageformeln in ihnen auftritt. Eine von diesen ist der phrygische, im wesentlichen zur Quint steigende Schluß in zwei Formen:

Rodelinda S. 102 Z. 1 15. 

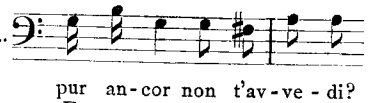
Rodelinda S. 101 Z. 3 

Der erste fehlt auffälligerweise fast gänzlich im Rinaldo. Zwei weitere Frageformeln steigen ebenfalls zur Quint, aber über der fallenden großen Sekunde; gehören also der Harmonieverbindung *D T* an. Beispiele sind:

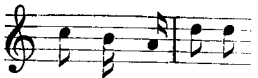
---

[1] Octavia S. 178.
[2] Eitner, Publ., Bd. XVIII,
[3] Kretzschmar, Geschichte der Oper, S. 150.
[4] Denkm. d. Tonk. i. Bayern XI 2 u. XII 2, H. Riemann.
[5] Denkm. d. Tonk. i. Bayern XII 2, S. 188.
[6] Ges. Werke, Lief. 57.
[7] Lief. 58.
[8] Lief. 70.

Rodelinda S. 82 Z. 5 16a.



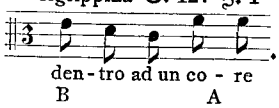
Agrippina S. 119 Z. 7 16b.



In der Agrippina, der frühesten der drei Opern, treten diese vier Formeln in ziemlich gleicher Häufigkeit auf; am wenigsten 16a, für diesen ein ähnlicher Quintschluß; dann findet sich in ihr noch öfters der aufsteigende Terzschluß über *D T* und ein zur Prim steigender, zum Sextakkord fortschreitender Schluß der Form:

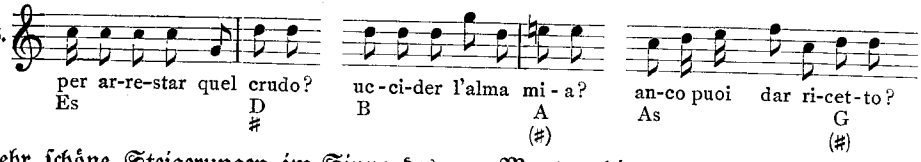
Agrippina S. 127 Z. 1

17.



. In dieser Oper herrscht also noch eine ziemliche Mannigfaltigkeit von Frageformeln; charakteristisch für die Frage sind sie alle, denn mit Ausnahme der Terzschlüsse kommen sie an andern Stellen wenig vor. Die Anzahl der zum Sextakkord gehenden Fragen ist in der Agrippina ziemlich groß. Der Schluß 16b muß der damaligen Zeit fremder gewesen sein, denn er ist verhältnismäßig häufig beziffert. Im Rinaldo und noch mehr in der Rodelinda wird die Anzahl der Frageformeln beschränkt. Die Terzschlüsse fallen ganz aus, ebenso die mit dem Sextakkord endenden, mit Ausnahme der ganz kurzen Fragen und isolierten Frageworte; der Schluß 16b fällt fast ganz fort, und lediglich 16a bleibt mit einer größeren Anzahl von Fällen neben den phrygischen bestehen. Vergegenwärtigt man sich, daß die Vertonungen von Punkt, Komma usw. ganz ähnlich stereotyp sind, so wird klar, warum Händels Opernrezitativ auf die Dauer ermüdet. Als krasses Beispiel führe ich eine Stelle eines Akkompagnato aus Rinaldo[1] an, wo kurz hintereinander drei phrygische Schlüsse ohne eigentliche Steigerung sich folgen:

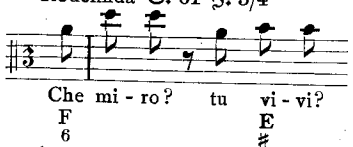
18.



Sehr schöne Steigerungen im Sinne des von Monteverdi angezogenen Beispiels zeigt z. B. ein Zwiegespräch zwischen Garibaldo und Unulfo[2], wo kurze Fragen, dreimal in der Tonhöhe steigend und schließlich in eine Frageformel mündend, den Gang des Rezitativs steigernd bestimmen. Die Rodelinda enthält auch einen Kunstgriff, um eine Häufung kurzer Fragen charakteristisch zu vertonen. Ich möchte die Erscheinung, im Gegensatz zu der schon erwähnten Zurückziehung der Frageformel vor das Fragezeichen — der Frageverkürzung — mit Frageverlängerung bezeichnen.

Rodelinda S. 61 Z. 3/4

19.



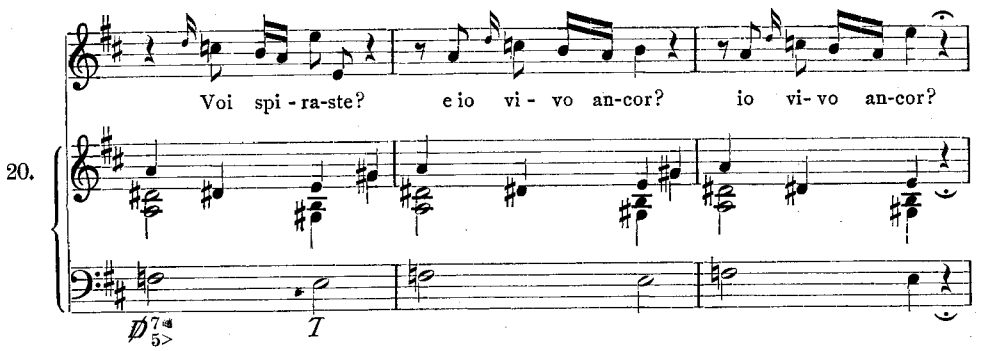
Die beiden kurzen Fragen sind auf eine Frageformel verteilt, die durch eine (rhetorische) Pause in zwei Hälften geteilt ist.

[1] S. 70/71.
[2] Rodelinda S. 53.

Die Betrachtung der Oratorien gibt wesentlich neue Gesichtspunkte nicht ab. Die Anzahl der Fragen in ihnen ist meist klein, nur im Josua und im Belsazar ist sie größer. Die außerhalb der Fragen fast nie auftretenden Schlüsse sind die Frageformeln; da Fragehäufungen selten sind, so wird durch diese eindeutige Formel die Wirkung nicht geschädigt. Ein Gegenbeispiel enthält Belsazar[1], wo im Verlauf eines nicht sehr langen Rezitativs von fünf Fragen vier durch phrygische Schlüsse charakterisiert sind, von denen drei zur Quint, einer zur Prim aufschlagen.

In Händels Entwicklung ist also ein fortschreitendes Abstoßen von Ausdrucksformen zu Gunsten einer einzigen bei der Frage festzustellen.

Ich wende mich jetzt zu Meistern der zweiten neapolitanischen Schule, zu Jomelli und Traëtta. In Jomellis Fetonte[2] ist charakteristisch für die Frage einzig das Aufsteigen; das findet sich bei Punkten nie, für Ausrufe ist es mir nur einmal aufgefallen[3] bei „Qual ardor, quasi lampi, super gli eterni campi!", also einer Art rhetorischer Frage. Im übrigen sind die Frageformeln mannigfach, besonders da Jomelli sie häufig auf dem Sextakkord endet und dies nicht nur bei kurzen, sondern auch bei langen Fragen[4]. Der phrygische Schluß ist selten, sowohl zur Quint, wie zur Prim aufschlagend. Er findet sich meist, wenn die Frage das Rezitativ schließt, um die Arie einzuleiten; ihm ist also eine besondere Spannung eigen. Bei außergewöhnlichen, z. B. schmerzlichen Affekten benutzt Jomelli einen aufschlagenden Schluß über einen alterierten Hauptseptimenakkord[5]. Das folgende stammt aus einem Akkompagnato[6]; die Steigerung über der gleichbleibenden Begleitung ist ersichtlich:

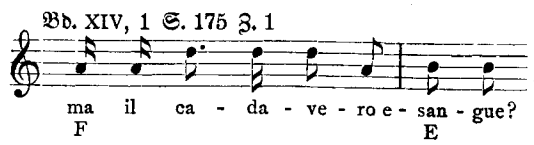


Da das Aufschlagen deutlich Jomellis Frageformel ist, so ist bei einer Übersetzung darauf zu achten, daß dieser Charakteristik Genüge geschieht. Das ist in einigen Fällen[7] nicht geschehen; dadurch wird die Frageformel verwischt.

In den Werken Traëttas[8] kommen zwei Frageformeln vor. Einmal der meist zur Quint aufschlagende phrygische Schluß

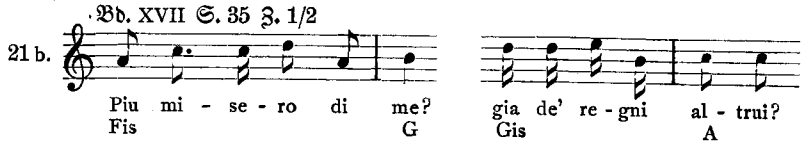
1 Klavierauszug Rieter-Biedermann, S. 38/39.
2 Denkm. d. Tonk. 32/33, Abert.
3 a. a. O. S. 277, Z. 1.
4 Z. B. S. 284/85.
5 Vgl. das bei C. H. Graun Gesagte.
6 a. a. O. S. 293.
7 Z. B. a. a. O. S. 172.
8 Denkm. d. Tonk. i. Bayern 14, 17, H. Goldschmidt.

21 a. Bd. XIV, 1 S. 175 Z. 1



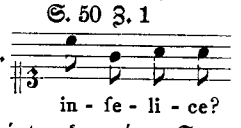
und ein Terzschluß mit aufsteigender Baßsekunde:

21 b. Bd. XVII S. 35 Z. 1/2



hier tonweis gesteigert. Während der phrygische Schluß im Sekko außerhalb der Frage selten auftritt, dient er im Akkompagnato vielfach auch für Ausrufe, z. B. „Edor spergiura . . . o giuramento, o pena!“[1] und an andern Stellen. Der aufschlagende Terzschluß dagegen tritt im wesentlichen nur für Fragen auf. Gilt es eine besondere Verstärkung des Ausdrucks, so verwendet Traetta im Akkompagnato alterierte Dominantseptakkorde. Es wäre denkbar, daß ihm ein häufigerer Gebrauch dieser Verbindung auch im Sekko geläufig war. Infolge der geringen Bezifferung ist hier eine Feststellung schlecht möglich. Ein gewisses Schwanken der Frageformel zeigt sich schon darin, daß es einmal die Terz, das andre Mal die Quint ist, die aufsteigend erreicht wird; die letztere herrscht ja noch vor, auch ist im Akkompagnato der phrygische Schluß noch feststellbar. Aber ein Abflauen im Gebrauch dieses bislang einzig dastehenden Frageschlusses macht sich doch bemerkbar. Frageschlüsse auf dem Sextakkord sind selten.

Eine deutliche Entwicklung deckt die Untersuchung Gluckscher Opern auf. In Le Nozze d'Ercole et d'Ebe[2] (1747) ist Frageformel der Terzschluß 22. S. 50 Z. 1

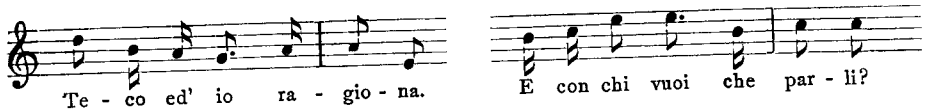


wobei der Baß entweder eine große Sekunde fällt, eine kleine steigt, oder einen Fundamentalschritt macht, jedenfalls eine Harmonieverbindung *D T* vorliegt. Der phrygische ist sehr selten. Auch im Orpheus[3] (1762) bleibt dies Verhältnis bestehen. Der Terzschluß ist Frageformel, tritt aber außerdem für Komma und Ausruf häufiger auf. Der phrygische Schluß findet sich selten und ist dann nicht für die Frage charakteristisch, sondern für die Stimmung. Er bezeichnet schmerzliche Affekte und findet sich nur bei Eurydice, worauf schon Abert hinweist[4]. In Paris und Helena (1770) nimmt die für die Frage gebrauchte Anzahl von Schlußarten zu. Allen gemein ist das Aufsteigen, es dominiert noch der Terzschluß; für besonders affektreiche Stellen tritt neben den phrygischen der mit diesem gleiche Baßfortschreitung aufweisende $\emptyset^{7}_{5>}$ *T* ein. Diese Oper weist in dem Terzett zwischen Paris, Helena und Amor eine Stelle auf, an der man erkennen kann, wie Gluck dem Texte folgt. Es handelt sich um die Umwandlung eines Motivs; das erste Mal muß eine Be-

[1] Bd. 14 I, S. 4, Z. 1.
[2] Denkm. d. Tonk. i. Bayern 26, Abert.
[3] Denkm. d. Tonk. i. Österreich 44, Abert.
[4] a. a. O. S. XVII.

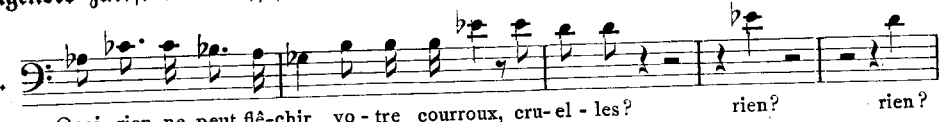
hauptung, das zweite Mal eine Frage wiedergegeben werden. Die vorhergehenden Abschnitte stimmen im wesentlichen überein. Ich gebe deshalb nur die beiden abgewandelten Motive als Beispiel[1]:

23.



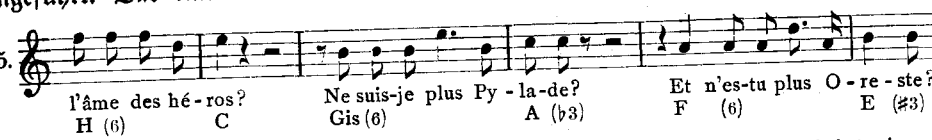
In Iphigenie in Aulis (1772) wird die Anzahl der für die Frage gebrauchten Formen größer; am häufigsten erscheint immer noch der Terzschluß. Fragenverlängerung und -verkürzung finden sich des öfteren. Man hat die Empfindung, daß (wie Heuß[2] sagt) nicht mehr die Frage an sich, sondern der absolute Charakter der Person und seine Anpassung an die jeweilige Situation melodiebildend wirkt. Ein solches Beispiel war schon der für Eurydice charakteristische phrygische Schluß im Orpheus. Für die letzten Reformopern gilt allgemein, daß der phrygische und die Schlüsse mit dem alterierten Dominantsept- und -nonenakkord für besondere Affekte verwendet werden. Sogar absteigende Frageschlüsse finden sich häufiger, jetzt charakteristisch für Charakter und Augenblick. So in dem Rezitativ Agamemnons[3], das endigt mit folgender zuerst laut aufschreiender, dann gebrochen stammelnder Frage;

24.



Ähnlich ist motiviert eine absteigende Frage des Orestes[4]; die absteigenden Redeschlüsse des niedergeschlagenen Orestes werden in Gegensatz gestellt zu den aufsteigenden des forschenden, besorgten Pylades. In der Armida (1777) und der Iphigenie auf Tauris (1779) kann von einer Frageformel nicht mehr gesprochen werden. Alle für die Frageformel gebrauchten Kadenzen treten auch sonst auf; sie charakterisieren nur die Stimmung. Zwei Beispiele geschickter Vertonung von Fragehäufungen seien noch angeführt. Das eine aus dem eben erwähnten Rezitativ zwischen Orest und Pylades:

25.



Die Steigerung zum phrygischen Schluß mit der aufschlagenden Quint bei drei verschiedenen Frageschlüssen ist deutlich. Ähnliches enthält ein Rezitativ der Armida[5], wo der letzte Schluß zur Prim über der Harmonie $\emptyset^{7}_{5>}$ T steigt.

Bei Gluck findet die entgegengesetzte Entwicklung statt wie bei Händel; bei diesem eine steigende Ausscheidung von Frageformeln zu Gunsten einer einzigen, bei jenem eine wachsende Berücksichtigung der Situation und damit eine Zunahme der gebrauchten Formeln, aber auch ein Verzicht auf Charakteristik der Formel als Frage.

---

1 Klavier-Auszug Peters, S. 82/83.
2 Gluck als Dramatiker, ZIMG XV, S. 276ff.
3 Klavier-Auszug Peters, S. 114.
4 Klavier-Auszug Peters, S. 43/44, Z. 1.
5 Klavier-Auszug Peters, S. 177, Z. 5; S. 178, Z. 6.

Die im Vorstehenden mitgeteilten Ergebnisse gestatten, zusammenzufassen und eine Verbindung mit der Ästhetik der Zeit herzustellen. Feste Frageformeln treten etwa seit der venetianischen Oper auf. Allen diesen Frageformeln ist gemeinsam, daß sie auf einem Dreiklang in Grundlage mit steigender Melodie enden. Der Terzsextakkord und andere werden als Schluß im allgemeinen nur für kurze Fragen gebraucht; Jomelli bildet eine Ausnahme. Ebenfalls ist R. Keisers absteigender Terzschluß als Fragefigur einzigartig. Unter den aufsteigend erreichten Schlußtönen ist die Prim des Schlußakkords am seltensten; in einer feststehenden Frageformel kommt sie nirgends vor. Der aufsteigende Terzschluß fand sich bei Monteverdi, Cesti, Pallavicino, Graun, am ausgesprochensten bei Traetta, dann anfänglich bei Gluck; die Terz wird dabei meist durch einen aufwärts führenden Sekundschritt erreicht, dem ein Tonfall um eine Terz oder Quart vorangeht, der Baß fällt eine große Sekunde oder macht einen Fundamentalschritt. Weitaus am häufigsten wird als Schlußton aufsteigend die Quint erreicht. Mit den eben erwähnten Baßschritten über der Harmonieverbindung *D T* ist sie Frageformel bei Graun, Steffani, Händel, wobei die Größe des Aufstiegs verschieden ist. Am bedeutungsvollsten ist das Erreichen der Quint bei der Harmonieverbindung $^{0}S\ D$, dem phrygischen Schluß über dem fallenden Halbton des Basses. In den ersten Opern ist er noch nicht häufig; er tritt auf auch für die Frage, ist aber noch nicht charakteristisch für sie. Bei Cavalli, Cesti nimmt er schon seine Stellung als Frageformel ein, um von da an ein immer eindeutigeres Ausdruckselement zu werden. Überall fast, wo eine oder mehrere Frageformeln eines Komponisten feststellbar waren, ist darunter der zur Quint aufschlagende phrygische Schluß enthalten; ich erinnere an Cavalli, Cesti, Schürmann, Graun, Steffani, Händel, J. S. Bach, J. E. Bach, J. Chr. Fr. Bach, Traetta. Der Beginn dieser Isolierung des phrygischen Schlusses als Ausdrucksform einer bestimmten Redeform, der Frage, fällt zeitlich zusammen mit einer Verarmung im Gebruuch von Formen und auch Rhythmen, wie sie Abert[1] bei den jüngern Venetianern findet, und einer erhöhten Bedeutung der Figuren[2]. Diese Frageformel ist offenbar nicht mehr die Eigentümlichkeit eines einzelnen Meisters; sie ist ein Stilelement der ganzen Epoche von den Venetianern bis zu Gluck; sie ist eine Affekt-Sprachformel im Sinne Scherings[3]. Schon bei Graun, Jomelli, mehr bei Traetta, treten für affektreiche Fragen die alterierten Dominantseptakkorde ein; weiter verschiebt sich das Verhältnis bei Gluck; der phrygische und die alterierten Schlüsse sind nicht mehr charakteristisch für die Frage, sondern für Stimmungen. Und von da ab verschwindet der phrygische Schluß. Bei Mozart, den Klassikern überhaupt, ist er seltner, um bei den Romantikern, dann Wagner, Brahms wieder als Ausdruckselement besonderer Stärke zu erscheinen.

Die Isolierung des phrygischen als Frageschluß fällt zeitlich mit der Erstarkung der Figurenlehre zusammen. Diese wird zwar schon behandelt in einer Schrift von 1613[4], ihre Hauptschriftsteller sind aber erst Vogt (1719) und Scheibe[4] (1745). Dies scheint mir naturgemäß zusammenzuhängen mit der musikalischen Affektenlehre, die

[1] Denkm. d. Tonk. 55, S. III f., S. VIII f.
[2] Schering, Geschichte des Oratoriums, S. 80, Anm. 1.
[3] ZfM I, S. 305 in der Besprechung von H. Goldschmidt, Musikästhetik des 18. Jahrh.
[4] Schering, Kirchenmusik. Jahrbuch 1908, S. 106 ff.

damals im Mittelpunkt der Musikästhetik stand. Schon Scheibe betont dies[1]: „Ich behaupte, daß die Figuren der musikalischen Schreibart den größten Nachdruck und eine ungeheuere Stärke geben ... Die Figuren selbst sind ja eine Sprache der Affekten." Die Affektenlehre versuchte bald, diesen Zusammenhang formelhaft zu erfassen; man stellte Regeln und Kataloge auf über Affekte und ihnen entsprechende musikalische Ausdrucksformen. Kretzschmar hat derartige Lehren zusammengestellt[2]. Alles mußte zur Darstellung der Affekte dienen, z. B. Koloratur, Melisma und freie Kadenz. Von den erstern lehrt dies H. Goldschmidts Ornamentik auf Schritt und Tritt[3]. Über die Kadenz sagt G. Krause[4]: „Die Kadenzen bestehen darin, daß der Sänger noch etwas aus dem Kopfe singt, ... welches zwar dem Affekt nach aus der Arie fließt, ... aber doch nur ohne Takt". Da war es selbstverständlich, daß auch Redeformen, und besonders solche wie die Frage, die sich schon rein äußerlich durch ihr Zeichen zu erkennen gibt, Anlaß zu bestimmten musikalischen Formeln gaben. Sie findet auch in den theoretischen Schriften Behandlung, so bei Scheibe[5], Mattheson[6], Krause[7], am ausführlichsten bei Marpurg[8]. Hier finden sich die meisten Frageformeln katalogartig zusammengestellt.

Weitere derartige Affektsprachformeln aufzustellen, kann nicht schwer fallen; für einzelne Komponisten ist schon mehrfach darauf hingewiesen, von H. Albert für Pallavicino[9], von M. Schneider für R. Keiser[10], am eingehendsten für J. S. Bach von Schweitzer[11]. Es scheint möglich, von diesen für einzelne charakteristischen Ausdrucksformeln weiter zu schreiten zu solchen, die für den Stil einer ganzen Zeit charakteristisch sind. Das hat die vorliegende Arbeit für die Frage und den phrygischen Schluß geleistet. Dabei ist festzuhalten, daß diese Stilelemente den Komponisten unbewußt von der Hand gingen und dem Hörer ebenso eingingen; sie waren bekannt, sie lagen sozusagen in der Luft. Krause sagt das sehr treffend nach einer eingehenden Besprechung einer Graunschen Arie[12]: „Ich weiß, Herr Graun hat alle meine Auslegungen der Gänge dieser Arie bei Verfertigung derselben nicht deutlich gedacht: allein es ist ein schwacher Schluß, was ich nicht deutlich denke, das denke ich gar nicht", d. h. er hat sie im wesentlichen unbewußt angewendet. Ein Fehler der Schweitzerschen Darstellungen beruht darin, daß die Bewußtheit der Arbeit Bachs zu sehr betont wird, und so ist Goldschmidts Urteil[13] über diese Untersuchungen verständlich und richtig. Er vergißt, was Schering[14] betont und auch eben gesagt wurde, daß diese Zusammenhänge den Zeitgenossen selbstverständlich und ohne Überlegung geläufig waren, während wir sie, wie hier die Frageformel, künstlich rekonstruieren müssen. Die ge-

1 Critischer Musicus, S. 683.
2 Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre II, Jahrbuch Peters 1912, S. 66 ff.
3 Z. B. S. 43, 44, 47 u. ö.
4 Von der musicalischen Poesie 1753, S. 316.
5 a. a. O., ziemlich kurz S. 695.
6 Der vollkommene Kapellmeister 1739, S. 193 f.
7 a. a. O. S. 348 f.
8 Kritische Briefe über die Tonkunst. Bd. II. 1761. S. 366/67.
9 Denkm. d. Tonk. 55, S. VIII f., S. XV f.
10 Denkm. d. Tonk. 37/38, S. XII.
11 J. S. Bach, le musicien-poète, 1905.
12 a. a. O. S. 286.
13 Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrh., S. 9, 159, 201.
14 ZfM I, S. 305.

schickte, nicht ermüdende Anwendung solcher Formeln und ihre Durchdringung mit heute noch wertvollem musikalischen Leben, das gelang den Komponisten in verschiedenem Maße. Das zeigt auch schon die Untersuchung der Fragefigur, die allzugroße Einförmigkeit in ihrer Anwendung z. B. bei Keiser und Händel. Darin hat dann J. S. Bach seine Zeit weit überragt, und so ist es nicht seltsam, daß man bei ihm, der auch unserm Empfinden näher liegt wie die übrige Musik seiner Zeit, zuerst die „musikalische Sprache“[1] feststellte und dabei über das Ziel hinausschoß. Als die Affektenlehre verblaßte, gingen auch die Affektsprachformeln verloren, ein Prozeß, den ich an der Entwicklung von Glucks Fragevertonung deutlich aufweisen konnte.

II. Die Frage in den geschlossenen Formen.

Alles bisherige galt im wesentlichen nur für das Rezitativ, sowohl für das Sekko, wie das Akkompagnato. Jetzt sei das Hauptaugenmerk auf die Vertonung der Frage in den geschlossenen Formen, zunächst der Motette und Kantate gerichtet. Die Hochblüte der Motette war mit dem 16. und dem beginnenden 17. Jahrhundert vorüber gegangen[2], und die solistische Motette Ahles und Hammerschmidts bahnt die Vorherrschaft der Kantate an. Des Häufigern ist in der Literatur auf die Bedeutung der Wortmalerei für die Thematik der Motette hingewiesen[3]. Da wäre denn zu erwarten, daß auch Textfragen melodiezeugend aufträten und die im Rezitativ nachgewiesenen Frageformeln nach sich zögen. Auch könnten solche Fragen die Form beeinflussen, ähnlich wie in Beispielen von Monteverdi und andern[4] mehrere sich steigernde Fragen in Rezitativen eine Art loser Form bestimmt hatten. Von alledem zeigt sich in der Motette und Kantate fast nichts. So hat z. B. eine Motette Hammerschmidts[5] den Text „Herr, wie lange willst du mein vergessen? Wie lange verbirgst du dein Antlitz vor mir?“; die erste Zeile schließt zwar aufwärts, die zweite aber abwärts. In den Dialogen desselben Meisters[6] schließen die Fragen regelmäßig abwärts, ohne charakteristische Kadenz. Es scheint hier etwas Ähnliches vorzuliegen, wie zu Beginn der italienischen Oper, wo als Schlußkadenz fast nur die absteigende Tenorklausel auftritt, der Diskantschluß sogar selten ist[7], oder wie im Volkslied[8]. Das abwärts gerichtete Bestreben des musikalischen Schlusses verbunden mit einer Rückkehr zur Tonika des Schlußdreiklangs siegt noch über die aufwärts gerichtete charakterisierende Thematik bei einer Spannung auslösenden Harmonieverbindung. Das Gleiche wird nachher die Betrachtung der Arie zeigen. In einem Dialog J. R. Ahles[9] findet sich ein deutlicher Einfluß der Frage; hier ist aber der Text besonders günstig, da der Baß mit „Weib, wen suchest du?“ nur die Frage singt, während der Diskant die weinenden Frauen darstellt. Hier hat sich Ahle denn auch den Gegen-

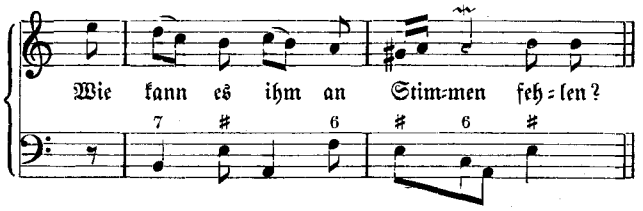
[1] Schweitzer a. a. O., S. 325 ff.
[2] Seiffert, Denkm. d. Tonk. 49/50, S. V.
[3] Z. B. Seiffert, a. vor. S. XII f., Riemann, Handb. d. Musikg. II 2, S. 494.
[4] Siehe Notenbeispiele 2, 14, 20 in Abschnitt I.
[5] Denkm. d. Tonk. 20, Leichtentritt, Nr. 14.
[6] Denkm. d. Tonk. i. Österr., VIII 1, Schmidt.
[7] Riemann a. a. O. S. 218.
[8] Rietsch, Zum Unterschied der älteren und neueren deutschen Volksweisen. Jahrbuch Peters 1911, S. 16 f.
[9] Denkm. d. Tonk. 5, J. W. Ahle, Nr. 2: Sie haben meinen Herrn weggenommen.

satz des aufwärts schließenden Basses, manchmal mit der Baßklausel, und des abwärts führenden Diskants nicht entgehen lassen. Eine Frageformel findet sich nicht.

Auch die Arien H. Alberts[1], die Motetten der norddeutschen Komponisten Tunder[2], Weckmann, Bernhard[3], Buxtehude[4], dann die in zwei Denkmälerbänden vereinigten Thüringer und Nürnberger Meister[5] des 17. und 18. Jahrhunderts lassen nichts charakteristisches für die Frage entnehmen. Nur Motetten J. Ph. Kriegers[6] zeigen häufiger eingehende Charakterisierung der Frage, wenn auch keine Frageformel; überhaupt scheint mir Krieger in Thematik und Koloratur besonders einfache und typische Figuren und Affektformeln zu besitzen. Auch bei Zachow[7], dem Lehrer Händels, ist von Fragecharakterisierung oder gar Frageformel nichts zu bemerken.

Dasselbe gilt auf dem Gebiet der Lied- und Odenkomposition. Selbst ein mit Fragen so gespicktes Liedchen wie Adam Kriegers „Schönste, wo denkst du hin?“[8] ist höchstens in seinem ersten Motiv 1.

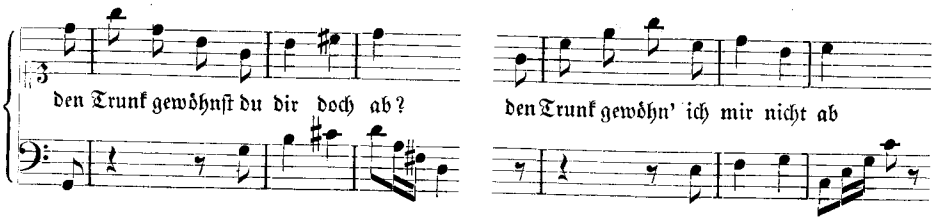
fragegezeugt, hat aber trotz der affektvollen Endfrage „Wie viel hundert Tag und Wochen, Stehn mir umsonst verpflicht't?“ einen absteigenden Ganzschluß. Die Odenkomposition konnte, schon als Strophenlied, sich nicht an Einzelheiten binden und sie hervorheben. So habe ich bei einer Durchsicht der Oden von Telemann[9], J. E. Bach[10], dann ähnlicher Kompositionen in E. O. Lindner[11] und M. Friedlaender[12] nichts von Fragecharakteristik und Frageformel gefunden. Einen Schluß aus einer — satyrischen — Ode Görners[13] will ich als Seltenheit anführen:

2. 

Ebenso ist mir ein einziges Beispiel einer durch die Frage hervorgerufenen Motivumwandlung aufgefallen in einer Notenbeilage zu Marpurgs „Kritischen Briefen[14]“, aus einer Gleim-Graunschen Ode „Hanns und Hannchen“, eine nach Ansicht Marpurgs sicher vollkommene Vertonung:

---

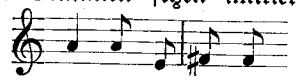
1 Denkm. d. Tonk. 12/13, Bernoulli.
2 Denkm. d. Tonk. 3, Seiffert.
3 Denkm. d. Tonk. 6, Seiffert.
4 Denkm. d. Tonk. 14, Seiffert.
5 Denkm. d. Tonk. 49/50 und Denkm. d. Tonk. i. Bayern 6, I, Seiffert.
6 Denkm. d. Tonk. i. Bayern 6 I, S. 128, 139 f.
7 Denkm. d. Tonk. 21/22, Seiffert.
8 Denkm. d. Tonk. 19, Heuß, Nr. I 4, Riemann, Handbuch II 2, S. 338.
9 Denkm. d. Tonk. 52, Friedlaender.
10 Denkm. d. Tonk. 42, Kretzschmar.
11 Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrh.
12 Das deutsche Lied im 18. Jahrh., Bd. I, Abt. II.
13 Lindner a. a. O., Anhang, S. 111.
14 Bd. I, 1760, S. 40.

3. 

Auch in den formal viel freieren, manchmal arienhaft gestalteten Fabeln V. Herbings[1] ist von einer Frageformel nichts zu bemerken. In den rezitativartigen Stellen wird die Frage meist aufwärts geführt; das ist aber auch die einzige Besonderheit; denn die häufig für sie gebrauchte Schlußwendung über die fallende kleine Baßsekunde mit einem alterierten Dominantseptakkord ist ein auch außerhalb der Frage bei Herbing gebräuchliches Ausdrucksmittel.

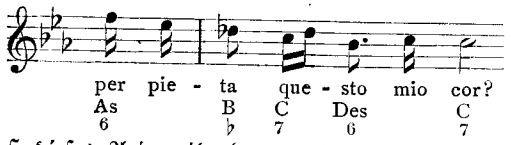
Die Frage in den Kantaten Bachs habe ich im Bachjahrbuch untersucht und festgestellt, daß sich vier Typen unterscheiden lassen, nämlich

1. aufsteigende Melodie,
2. phrygischer Schluß,
3. das Fragewort allein wird wiederholt, vielfach mit steigender Tonhöhe,
4. ein Beispiel tonmalerischer Charakterisierung in Kantate 166.

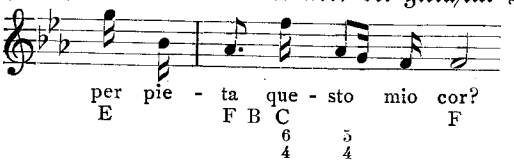
Eine einheitliche Behandlung der Frage oder eine Frageformel wie im Rezitativ findet sich in den Kantatenarien Bachs nicht. Und ganz ähnlich ist es mit den Arien der in Abschnitt I untersuchten Werke. Einige Beispiele eigenartiger Fragedarstellungen seien noch angeführt. In einem Chor aus L. Vittoris La Galatea[2] (1639) erzeugt eine Frage Melodie und Form; die Stimmen setzen imitierend ein und jede bringt die Frage in folgender Gestalt: 4. 

Das ist aber ein als Frageformel häufiger Terzschluß. Grauns Montezuma enthält in der Arie des Cortes[3], Steffanis Tassilone im Mittelteil der Arie „Tutta trema“[4] Ähnliches.

Am interessantesten ist die Betrachtung der durch die Fragecharakterisierung hervorgebrachten Schlüsse. Händels Rodelinda[5] enthält in der Arie „Sel mio duol non è si forte“ einen deutlichen Frageschluß:

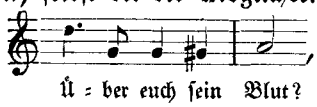
5. 

der endgültige Schluß dieses Arienteils lautet aber bei gleichem Text:

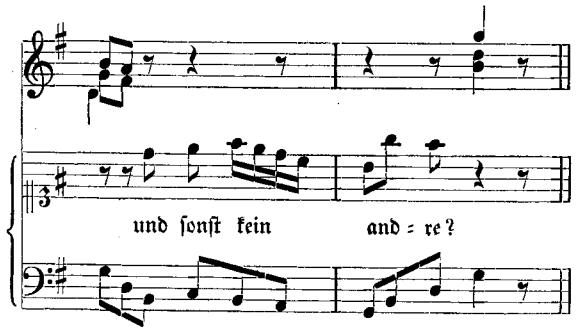
6. 

[1] Denkm. d. Tonk. 42.
[2] H. Goldschmidt, Studien, Bd. I, S. 283 ff.
[3] a. a. O. S, 199.
[4] Denkm. d. Tonk. i. Bayern XII 2, S. 161.
[5] S. 91.

Ähnliche Stellen zeigt Grauns Montezuma[1], Steffanis Servio Tullio[2], wo das Nachspiel den absteigenden Ganzschluß bringt, dann die Kantate 81 Johann Sebastian Bachs. Wirklich aufsteigend zu schließen lag auch dem 18. Jahrhundert fern, selbst bei der Möglichkeit zu charakterisieren. J. E. Bach schließt eine Arie[3]:

7. 

, ein ebenso seltener Schluß wie Beispiel 2. R. Keisers Krösus[4] enthält einen Schluß der Singstimme auf der Septime

8. 

der erst durch die Instrumente ergänzt wird. Ein anderes Mal[5] malt er auf gleiche Weise das Schreien.

Der aufsteigende Schluß als Charakteristikum der Frage, dann noch verbunden mit einer ähnlichen harmonischen Ausdrucksform, dem Schluß auf dem Dominantseptimenakkord, blieb — auch als Seltenheit — der Romantik vorbehalten. Robert Schumanns Klavierstück „Bittendes Kind" (aus op. 15), Liszts Lied „Was Liebe sei"[6] zeigen diese Vertonung der Frage, die allerdings auch auf andere Stimmungen übergriff, z. B. bei Schumann in „Die Nonne"[7] und bei Liszt[8] häufiger.

Die Betrachtung der Frage in den geschlossenen Formen zeigt, daß hier die Charakterisierung wesentlich seltener und dann vielgestaltiger ist wie im Rezitativ, und daß sich feste Formeln weder für einzelne Komponisten, also sicher nicht als Stilelement einer ganzen Zeit aufstellen lassen. Das scheint mir den tieferen Grund anzugeben, warum Marpurg von der versprochenen „Lehre vom Vokalsatz" nur einen „Unterricht vom Rezitativ" gab[9]. Allgemeines, auch mit Hinweisen auf rhetorische Fragen, auf solche, die mehr oder weniger Zweifel ausdrückten oder Antwort forderten, hatten schon Mattheson und Krause gebracht. Marpurg wollte mehr ins einzelne gehen. In den geschlossenen Formen konnte er aber auf dem Wege, den er im Unterricht vom Rezitativ einschlug, nicht weiterkommen. Dort schloß er sich eng an diejenigen Affektäußerungen an, die die Sprache durch Zeichen kund macht: die Span-

[1] a. a. O. S. 180.
[2] Denkm. d. Tonk. i. Bayern XII 2, S. 20.
[3] Denkm. d. Tonk. 48, S. 47.
[4] a. a. O. S. 38.
[5] E. O. Lindner, Die erste stehende deutsche Oper, Bd. II, S. 16.
[6] Bd. III, S. 36, Ausg. Kahnt.
[7] Bd. II, S. 133, Ausg. Peters.
[8] S. darüber E. Reuß, Liszts Lieder, Sonderabdr. aus Bayreuther Blätter 1900, S. 76/77.
[9] Briefe des Sommers 1762 in: Kritische Briefe über die Tonkunst.

nung der Frage und des Ausrufs, die Abgeschlossenheit eines Gedankens, die der Punkt bezeichnet, und ähnliches. Das führte aber — für die Frage zeigte es Abschnitt II — in den geschlossenen Formen zu keinem Ziel. Da mußten eben die musikalischen Affektsprachformeln für Gefühle und Stimmungen gesucht werden, und das lag einer Zeit, die vielfach die Melodie beurteilte und ableitete aus ihrem Verhältnis zur Sprachmelodie[1], schlecht.

Noch ein weiterer, auch in der Literatur des 18. Jahrhunderts auftauchender Gedanke sei kurz erwähnt. Der phrygische Schluß tritt auch in der Instrumentalmusik auf, besonders häufig als Überleitung. Die einleitende, spannende Bedeutung dieser Formel, eben der Fragefigur, für die Instrumentalmusik drückt Scheibe[2] folgendermaßen aus: „Sie kann in allen Instrumentalstücken gut gebraucht werden ... Ein Stück, das weitläufig ... ausgeführet ist, muß an vielen Orten durch diese Figur in einem angenehmen Zustand erhalten werden. Die Sätze, welche darauf folgen, müssen hingegen auch gleichsam einer deutlichen Arbeit ähnlich sein ... Sie kann auch am Ende eines langsamen Satzes stehen ... Wer sieht übrigens nicht die Notwendigkeit und Schönheit der Frage in allen musikalischen Stücken?" Das Gleiche sagt Riemann[3]: „Der phrygische Schluß ... nimmt immer mehr die Bedeutung eines überleitenden Halbschlusses an. Noch im 18. Jahrhundert ist er als solcher (meist adagio) überaus häufig, wenigstens im Corelli-Stil; der neue (Mannheimer) Stil merzt ihn aus". Das Letztere wird durch die Ergebnisse des Abschn. I bestätigt. Bei Scheibe ist schon eine auf Grund der Vokalmusik gewonnene Hermeneutik der Instrumentalmusik angedeutet. Die allgemeine Durchführung einer solchen würde ein Erhebliches zur Kenntnis der Wirkung der Musik beitragen[4].

---

[1] H. Goldschmidt, Musikästhetik, S. 51, 89, 142, 145, 192.
[2] Critischer Musicus, S. 695.
[3] Musik-Lexikon, IX. Aufl., Art. Phrygische Tonart II.
[4] Über derartige Möglichkeiten s. A. Schering, Musikalische Bildung, III, S. 92 ff. und P. Mies, Herders Edward-Ballade bei J. Brahms, ZfM II, S. 225 f.

Gesangspädagogische Literatur

Von

Josef Wenz, Darmstadt

Ein Heft von Arno Liebing, „Lerne gesundheitsgemäß klang- und lautrichtig sprechen" (Dresden 1920) will ein kurzer Hinweis sein auf die Wirksamkeit des Dresdner Stimmpädagogen Prof. Eduard Engel. Gegen die vorgetragenen Prinzipien ist im allgemeinen wenig einzuwenden. Von einer „Führung" der Luft nach einem Anschlagspunkt durch die Zunge (S. 22) kann keine Rede sein. Überraschen muß folgende Naivität (S. 14): „Prof. E. lehrt eine selbsterfundene Sprechweise". Wenn diese Sprechweise, wie gleich darauf gesagt wird, „gesundheitsgemäß" ist, also der Natur entspricht, so kann sie nicht erfunden, sondern höchstens gefunden werden, wo sie verloren war. Es handelt sich nicht um das Eigentum eines Einzelnen, wenn es auch natürlich besondere Begabungen gibt, auf Grund richtiger Erkenntnis praktisch zu wirken. Ebenfalls aus dem Engelschen Kreise hervorgegangen ist Otto Brömmes „Vollendete Stimmbildung" (1919). Was in dem Büchlein steht, ist zum größeren Teil gut und zutreffend. Über Resonanz hätte sich Verf. etwas näher äußern sollen. Auch das über Register Gesagte genügt nicht. Möglich, daß Verf. sich etwas Richtiges dabei denkt. Der Begriff „Einregister" ist in gewissem Sinne möglich, kann aber dann nur Ziel, nicht Ausgangspunkt bedeuten. Die tatsächlichen Registerunterschiede bleiben trotz unmerklichen Übergangs bestehen. Nennt man die von oben nach unten ausgeglichene Skala E., so muß man sich klar sein, daß nun der Begriff Register nicht mehr im physiologischen Sinne, sondern im Sinne etwa von einheitlicher Klangfarbe gebraucht wird. Das „Anschlagen der Tonsäule" (S. 40) sollte dem Leser eines neuen Buches über Stimmbildung erspart bleiben! Praktischen Zwecken dient Kalthoffs „Stimmbildung in Sprache und Gesang" (Düsseldorf). K. geht von der für die Schule geeigneten Verbindung von Sprache und Gesang aus. Für die einzelnen Laute hat Verf. das übliche Wortmaterial zusammengestellt, vor allem neben ähnlichen eigenen Beispielen, Stellen aus der poetischen und musikalischen Literatur herangezogen. Verf. gibt damit brauchbaren Unterrichtsstoff. Leider bleibt er diesem Prinzip nicht treu, sondern bringt auch sinnlose Beispiele. Am Schluß gar Kanons auf den schönen Text „me no lau ra si we". Weg mit derartigem Unsinn aus unserem Unterricht! Man braucht ihn nicht und soll weder Erwachsene noch Kinder mit Sinnlosigkeiten behelligen. Der seelische Anteil ist ein nicht zu unterschätzender Faktor bei der Stimmbildung. Für spezifisches Übungsmaterial, das auf berechtigte Wünsche eingeht, muß eben künstlerisch-pädagogisches Schaffen einsetzen. In erster Linie für Schulgesang gedacht ist Theodor Pauls „Systematische Ton- und Stimmbildung für Singen und Sprechen" (Breslau 1919). Daß Stimmbildung auch für Kinder möglich ist, bedarf eigentlich keiner Frage. Seine kurzen theoretischen Ausführungen entwickelt Verf. sehr hübsch an den fünf altitalienischen Regeln. Die Vokalreihe mit den vier Klangfarben ist zu schematisch, das Üben damit künstlich. Die Bedeutung der oberen Resonanz wird gebührend hervorgehoben. Die Entwicklung des Rhythmischen an der Hand der Tonleiter ist praktisch empfehlenswert. Wenn Verf. aber all seinen Leitern und Übungen die Vokalreihe oder Ausschnitte aus ihr zu Grunde legt, überschätzt er ihre Bedeutung. Immerhin sind diese Übungen für den Schulgesang brauchbar. Zur „Führung" der Stimme verwendet Verf. die „Klinger". Darüber weiter unten. Zur Übung „jang—u" auf f und f' (Gewinnung des oberen Registers) sei bemerkt, daß die Wahl des u einer theoretisch richtigen Erwägung entspricht, praktisch aber nicht ohne weiteres so günstig ist, besonders nicht für Männerstimmen. Wenn Verf. glaubt, mit seiner „Lehre vom i" etwas Neues zu sagen, beweist das nur, wie wenig man sich im allgemeinen auf wirkliches „Neutralisieren" versteht. Die Registerlehre ist zwar wissenschaftlich nicht einwandfrei, aber in ihren praktischen Tendenzen brauchbar. Im Großen und Ganzen geht Verf. auf richtigen Wegen. Ein-

gehender ist Anton Schieggs „Allgemeine Schule der Stimmerziehung" (München 1920). Verf. ordnet seinen Stoff sehr geschickt und versteht, sich über Fragen der Stimmbildung klar zu äußern. Das Buch beruht auf gründlicher Einsicht in das Wesen der Sache, es geht allerlei Verkehrtheiten frisch zu Leibe und gibt mancher richtigen, aber leider wenig gewürdigten Erkenntnis treffenden Ausdruck. Es betont gegenüber mechanistischen Torheiten die Wichtigkeit des psychischen Moments, das er aber noch an einer wichtigen Stelle der Tonbildung heranziehen müßte. Das nachschlagende ng, das Verf. wie Paul gebraucht, kommt der Sache sehr nahe. Aber erst wenn dieses reale ng durch Nasalierungs „vorstellung" ersetzt wird, erreicht man seinen Zweck sicher, da die Vorstellung den Vokal während seiner ganzen Dauer beeinflußt. Sch. und P. glauben die anlautenden m und n als Tonführer nicht entbehren zu können. Auch sie sind, abgesehen von besonderen Fällen, überflüssig. Die im letzten Teil eingefügten Danksagungsschreiben wirken etwas peinlich. Jörgen und Viggo Forchhammer legen einen 550 Seiten starken Band vor: „Theorie und Technik des Singens und Sprechens in gemeinverständlicher Darstellung" (Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel, 52 ℳ). Was das Buch will, sagt der Titel. Der Nachdruck liegt dabei auf der Theorie. Es zerfällt in fünf Kapitel: Akustisches, Anatomisches, Physiologisches, Phonetisches, Musikalisches. Über die Verwendung des Raumes kann man mit den Verf. rechten. Ob es nötig war, 100 Seiten Akustik zu geben, sei dahin gestellt. Die Erklärung der Noten u. dgl. gehört jedenfalls nicht hierher. In den Abschnitten II und III müßte man, gerade wenn das Buch, wie die Verf. wünschen, für den Gesanglehrer grundlegend sein sollte, etwas mehr wissenschaftliche Haltung verlangen. Dem Ganzen täte straffere Behandlung not. Die Verf. haben Talent zu populärer Darstellungsweise. Unerfreulich ist aber die in gleichem Fluß über Wichtiges und Unwichtiges sich ergießende Umständlichkeit und Breitspurigkeit der Ausdrucksweise, die oft verstimmend wirkt. Vom gesangspädagogischen Standpunkt interessiert besonders Kap. III. Beachtenswert sind die Abschnitte über Voll- und Randregister, Kompression, Ein- und Absatz, Nasen- und Brustresonanz. Leider arbeiten die Verf. noch mit dem verwirrenden Begriff „Decken", obwohl sie genau wissen, daß er aus falschen Voraussetzungen stammt. S. 281 wird empfohlen, zur Erzielung der oberen Resonanz „nur den vorderen Teil des Gaumensegels mittels der Gaumenspanner stark in die Höhe zu ziehen, den hinteren Teil aber frei hängen zu lassen". Eine durchaus richtige Feststellung des objektiven Tatbestands. Was möchte aber bei einer mechanischen Befolgung herauskommen? Praktisch wird das Erforderliche auf einfachste Art durch Vorstellungen erreicht. Hier müßte doch gesagt sein: Dies muß geschehen, aber man darf es nicht tun! Auch in der Registerfrage (S. 218) sind Unklarheiten, die praktisch irreführen können. Überhaupt läßt die Absicht, „neutral" zu sein, die Verf. in bezug auf die eigentlichen Probleme der Stimmbildung allzu zurückhaltend sein. Eine zusammenhängende Darstellung der Grundprinzipien wäre m. E. doch am Platze. Den breitesten Raum nehmen die phonetischen Ausführungen ein, offenbar ein Spezialgebiet der Verf. Von Sievers abweichend geben sie zur Einteilung der Sprachlaute eigene Gesichtspunkte, die sich in der Betrachtung als fruchtbar erweisen. Alles in allem ein fleißiges und gewissenhaftes Buch, dessen Wert vorläufig wenigstens seinem Umfang nicht entspricht, das aber sehr gewinnen dürfte, wenn die Verf. ihm Ergänzung im angedeuteten Sinn und stoffliche wie stilistische Konzentration angedeihen ließen. Eine übersichtliche und straffe Darstellung seiner bereits in mehreren Büchern der Öffentlichkeit vorgelegten Typenlehre gibt Ottmar Rutz zusammen mit seiner Mutter Klara R.: „Typenstimmbildung" (Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel, 10 ℳ). Das Buch orientiert bequem über die Problemstellung: drei Seelentypen, italienischer, deutscher und französischer Typus, drei dazugehörige Stimmtypen, helldunkel, hellweich und hellhart; grundlegend gewisse Einstellungen der Rumpfmuskulatur. Daß diesen drei Seelentypen geistige Realitäten zu Grunde liegen, steht außer Frage. Daß den Stimmtypen körperliche Voraussetzungen entsprechen, kann man ohne weiteres annehmen. Ob sie aber da oder gar ausschließlich da liegen, wo Rutz sie sucht, muß man bezweifeln. Man braucht durchaus nicht zu leugnen, daß R. gewissen Tatsachen auf der Spur sein kann. Aber einseitig und übertrieben ist

auf alle Fälle seine Betonung des „Hauptrohrs", wie er sagt, wogegen der eigentliche Stimmapparat und das die verschiedensten Färbungen ermöglichende Ansatzrohr ganz in den Hintergrund gestellt werden. R. gibt eine Fülle von Ideen und Beobachtungen, die sich erst in langwierigen Versuchen, z. T. überhaupt nicht ohne weiteres nachprüfen lassen. Dann weiß jeder, der über gesangliche Dinge schreibt, wie leicht die Darstellung irgendwelcher Vorgänge auf diesem Gebiet, wenn sie noch so gut gegeben ist, eine dem Schreibenden und der Sache fremde Färbung annimmt. Endlich ist die Angabe der Einstellungen nicht so eindeutig, kann es auch nicht sein, daß nicht Zweifel und Mißverständnisse möglich wären. Aus diesen Gründen erscheint mir eine eingehende Auseinandersetzung ohne vorherige Besprechung und Klärung der Voraussetzungen mit Rutz selbst zwecklos. Nur grundsätzlich sei bemerkt: Nach Muskeleinstellungen kann man nicht künstlerisch singen. Es würde doch dann in bezug auf die Rumpfmuskulatur so mechanisch vorgegangen werden, wie wir es für den eigentlichen Stimmapparat ablehnen. Hervorzuheben ist unter den Forderungen von R. übrigens die der Gleichberechtigung des abdominalen und eines ausgesprochen thorakalen (nicht Flankenatmung!) Atmungstypus, welch letzterer für Typus 2 (Beethoven, Brahms) maßgebend sein soll. Etwas anderes ist die Beobachtung, die später indirekt für die Praxis nutzbar gemacht werden kann. Da müßte aber, so schwierig das ist, streng wissenschaftliche Behandlung einsetzen, damit Selbsttäuschung und Suggestion, Verwechslung von Ursache und Wirkung, von Haupt- und Nebenerscheinung möglichst ausgeschaltet werden. Es wäre wünschenswert, wenn das neue Phonogrammarchiv in Berlin eine von R. aufgestellte instruktive Sammlung aufnähme. So anfechtbar die Resultate von R. sind, wird doch keiner, der sich ernstlich mit Stimmbildungsproblemen befaßt, an diesen Theorien und Ideen vorbeigehen dürfen. Ebensowenig der Kunsthistoriker und Ästhetiker. Denn zweifellos haben die beiden Rutz, Vater und Sohn, Fragen und Probleme angeschnitten und in Fluß gebracht, die weit über das rein Gesangstechnische hinaus für die Erkenntnis menschlichen Wesens und künstlerischer Stile von Wert und Bedeutung sind.

Bücherschau

Achten, Raoul-Jules. L'interprétation lyrique. 8°. Paris 1921, Le Soudier. 12 Fr.

Achten, Raoul-Jules. Notre voix, son mécanisme. 8°. Paris 1921, Le Soudier. 10 Fr.

Almanach der „Deutschen Musikbücherei" auf das Jahr 1922. 8°, 236 S. Regensburg 1921, Gustav Bosse. 12 *M*.

Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender für 1922. 44. Jahrgang. Hrsg. von Dr. Richard Stern. 2 Teile. kl. 8°, 191 u. 771 S. Berlin [1921], Dr. Richard Stern Musik-Verlag. 20 *M*.

[Zur rechten Zeit erscheint wieder dieses brauchbare, ja unentbehrliche Handbüchlein; vermehrt, bereichert, besonders sorgfältig in der Bearbeitung Berlins; ein ihm eigentümlicher Vorzug das alphabetische Musikerverzeichnis am Schluß des 2. Teiles. Es ist kein Tadel, wenn da und dort ein paar Stichproben ergeben, daß nicht alles stimmt; so heißt der zweite Münchner Kapellmeister Heger, unter den Kammermusik-Gesellschaften fehlen die beiden Bläser-Vereinigungen; im übrigen berücksichtigt gerade auch der Münchener Abschnitt mit großer Treue die neuesten Veränderungen.]

A. E.

Anton, Karl. Die Mission der Musik in der Gegenwart. (Sonderdruck aus Heft 5 u. 7 [Aug. u. Okt. 1921] der Monatsschrift „Deutscher Pfeiler".) 8°, 15 S. Gotha 1921, Fr. Andr. Perthes. 2 *M*.

Archiv für Musikwissenschaft. Hrsg. von Max Seiffert, Johannes Wolf, Max Schneider. III. Jahrg. 4. Heft. Okt. 1921.

[Inhalt: Friedrich **Ludwig**, Perotinus Magnus. — Kathi **Meyer**, Das Offizium u. seine Beziehungen zum Oratorium. — Alfred **Einstein**, Dante im Madrigal. — Arnold

Schmitz-Bonn, Archiv-Studien über die musikalischen Bestrebungen der Kölner Jesuiten im 17. Jahrh. — Elisabeth Noack, Georg Christoph Strattner (etwa 1645—1704).

Auer, Leopold. Violin playing as I teach it. 8°. London 1921, Duckworth. 6 sh.

Bastianelli, G. L'Opera e altri saggi di Teoria Musicale. Florenz 1921, Vallecchi Editore.

Bekker, Paul. Kritische Zeitbilder. 8°, 336 S. Berlin 1921, Schuster & Loeffler. 30 *M*.

Bellaigue, Camille. Souvenirs de musique et de musiciens. 8°. Paris 1921, Nouv. Libr. nat. 4 Fr.

Bellissima, G. B. Scipione Chigi [1584—1637], illustre senese ignorato, musicista, capitano del popolo, gonfaloniere. 4°. Siena 1922.

Bie, Oscar. Barbara Kemp. (Der Schauspieler. Hrsg. v. Herbert Ihering. Bd. 8.) kl. 8°, 47 S. m. 5 Bildern. Berlin [1921], E. Reiß. 11 *M*.

Bilancioni, G. La sordità di Beethoven. 8°. Mailand 1921, A. F. Formiggini. 25 L.

Bonnet, Georges Edgar. Philidor et l'évolution de la musique française au 18e siècle. 8°. Paris 1921, Delagrave. 7 Fr.

Caland, Elisabeth. Die Deppesche Lehre des Klavierspiels erklärt u. erläutert. Mit ein. Nachtrag: Technische Ratschläge f. Klavierspieler. 5. Aufl. gr. 8°, XII, 29 S. mit 1 Abb. Magdeburg 1921, Heinrichshofen. 15 *M*.

Calvari-Giaccone, O. Parsifal di R. Wagner, suo contenuto spirituale e simbolico. 8°. Turin 1921, Fratelli Bocca. 5 L.

Calvocoressi, M. D. Mussorgsky. Deutsche Ausgabe v. Carl Seelig. 8°. (Neue Musikbücher.) Wien 1921, E. P. Tal & Co. 15 *M*.

Chamberlain, Houston Stewart. Das Drama Richard Wagners. Eine Anregung. 6. Aufl. gr. 8°, VIII, 150 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 9 *M*.

Sara, Giulio. L'anima musicale d'Italia. La Canzone del popolo. [Collezione di biografi e monografi musicali.] 8°. Rom 1921, Ausonia. 5 L.

Sarrell, W. J. The true-tone violin. 8°. London 1921, Cassell. 5 sh.

Halston, Gottfr. Studienbuch. I. J. S. Bach. II. L. van Beethoven. 2. (vermehrte) Aufl. 8°, 48 u. 28 S. München [1921], Otto Halbreiter. je 12 *M*.

Hennrich, Friedrich. Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts mit d. überlieferten Melodien. Bd. 1. (Ges. f. roman. Lit. Jg. 18, 1919. Der ganzen Reihe Bd. 43.) Dresden 1920 (Umschlagj.: 1921). gr. 8°, XVI, 388 S. Halle a. S., M. Niemeyer. 80 *M*.

Hérold, Théodore. L'Art du Chant en France au XVIIe siècle. (Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg. Fasc. I.) Straßburg 1921, Commission des Publ. de la Fac. des Lettres.

Hérold, Théodore. Le Manuscrit de Bayeux. Texte et musique d'un recueil de chansons du XVe siècle. (Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg. Fasc. II.) Straßburg 1921, Comm. des Publ. de la Fac. des Lettres.

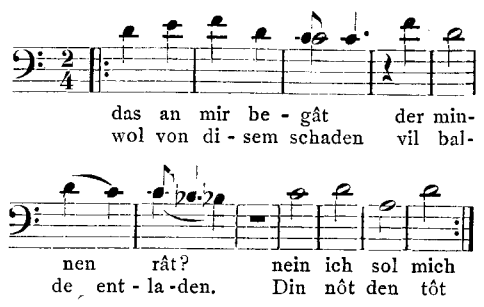
Hysi, Fritz. Mozart in seinen Briefen. II. u. III. Teil. 108 u. 109. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. 1920 u. 1921. gr. 8°, 44 u. 56 S. Zürich, Orell Füßli.

Hahn, Reynaldo. Du chant. Essai d'esthétique vocale. 8°. Paris 1921, Lafitte. 7.50 Fr.

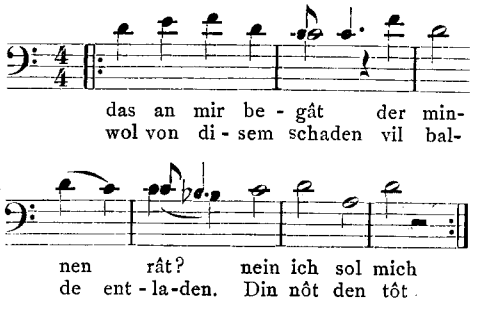
Hase, Günther. Der Minneleich Meister Alexanders und seine Stellung in der mittelalterlichen Musik. (Sächsisches Forschungsinstitut für neuere Philologie in Leipzig, altgermanische Abt. unt. Leitung v. Ed. Sievers.) 1. Heft. gr. 8°, 96 S. Halle a. S. 1921, Max Niemeyer. 18 *M*.

Schon längst war man gewärtig und begierig, die Sieversschen sprachmelodischen Forschungen und die ihnen nahverwandten Rutzschen Entdeckungen über muskuläre Dauereinstellungen beim Singen und Sprechen auch auf die musikphilologische Textkritik systematisch ausgedehnt zu sehen. Hier findet man einen ersten gründlichen Versuch in dieser Richtung angestellt, aber trotz sichtlicher Sorgfalt der Arbeit

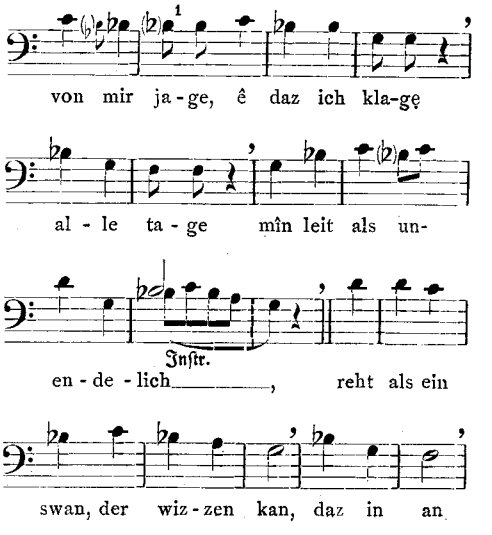
bleibt das Ergebnis hinter den guten wie bösen Erwartungen einigermaßen zurück. Daß die Jenaer Fassung von Alexanders Minneleich textlich wie musikalisch vor der Wiener Lesart, die neuerdings Rietsch in den DTÖ veröffentsicht hat, den Vorzug verdient, wußte man schon vor Rutz und Sievers. Daß Verf. aber den seltenen Glücksfall solcher Doppelfassung für die Textkritik völlig unbeachtet läßt, empfiehlt sein Verfahren kaum. Die „schallanalytische" Untersuchungsmethode, von der Hase bezeichnend genug im Motto sagt „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen", benutzt in fast allen Zweifelsfällen das doch einigermaßen anfechtbare, weil stark subjektive Kriterium, ob eine Lesart, eine Melodiewendung, eine Rhythmisierung „gut klinge" oder nicht. In der vielumstrittenen Frage nach der Dauer und Zuteilung der „Blumen" wird das Zierwerk dem Instrument überwiesen (S. 32), weil es sich „richtig" nicht „freiklingend" gesanglich ausführen lasse — fragt sich nur, von wem . . (S. 18). Bezüglich der von Rutz stammenden sprachphysiologischen Einteilung der Menschen nach kalten oder warmen Schiller-, Goethe-, Heine-Bäuchen erfahren wir, daß Meister Alexander zu dem Typus 5 g w 8 $-^{b}$ (En, mf — üh — mw) gehöre, wozu man sich in das Sievers'sche Kabbala-System optischer Gefühlssignale (allerlei Drahtfigürchen, die zu bestimmten Muskeleinstellungen „passen" sollen) eingelebt haben muß. Die Schallanalyse ergibt mehrere geringe Tempowechsel, die sich in den engen Grenzen zwischen Andantino und Allegretto bewegen und z. T. bereits von Bernoulli einzig aus gesundem textlich-musikalischem Nachempfinden festgestellt worden waren. Die mit großem Aufwand von Versuchsreihen angestellten rhythmischen Übungen haben zu einer Übertragung geführt, die fast genau mit der Riemann'schen Choralleſung nach Vierhebigkeiten übereinstimmt, übrigens aber zu einigen sichtlichen Fehlern der Taktierung führt. Einmal läßt die bei Hase und Bernoulli übliche Umschrift in den $^{2}/_{4}$-Takt das gegenseitige Schwergewichtsverhältnis der Hebungen nicht in Erscheinung treten, wenn auch Hase einmal nebenher erwähnt, daß stellenweise der Akzent sich immer auf die zweiten Takte verschiebe. So schreibt er anfechtbar (S. 76):



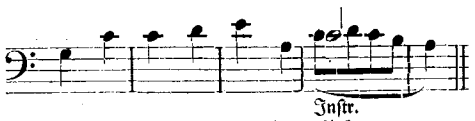
während es nach den Reimschwerpunkten zweifellos heißen muß:



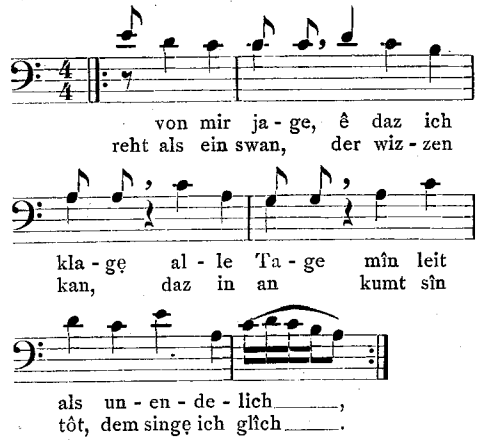
Der nächste Doppelversikel (um in Sequenzbegriffen zu reden) stellt ein rhythmisches, ein melodisches und ein Instrumentationsproblem zugleich, denen allen dreien sich die „Schallanalyse" nicht gewachsen zeigt. Bei Hase heißt es (ich unterlasse aus Raummangel die Zeilenunterbrechungen, die ich durch Häkchen andeute):



[1] Das Viertel bei Hase ist wohl Druckfehler.



Wie der Vergleich mit der Wiener Frauenlobhandschrift trotz ebenfalls zahlreicher Divergenzen der Halbchoräle untereinander zeigt, war mindestens der Ausgang beider Versikel gleich gemeint und zwar auf a kadenzierend; die somit vorliegenden insgesamt vier Melodievarianten zeigen, glaube ich, weniger ein ausgebildetes Variationsprinzip, dem Hase in liebevollen Studien nachzugehen versucht hat, als vielmehr eine fast hoffnungslose Unzuverlässigkeit oder nur sehr ungenau sich annähernde Fixierung der alten Leichmelodien. Als Grundweise mag folgende anzunehmen sein:



Höchstens wäre nach instrumentalen Parallelerscheinungen am Beginn der Stollenwiederholung eine melodische Steigerung, etwa bis zum g′ wie in der Wiener Hs. als gewollt anzunehmen. Warum soll man hier nicht jeden der drei Zweiheber als gleichberechtigte Reimzeile behandeln? Warum nicht die Schlußkoloratur als Sechzehntel zusammendrängen, da man sehr wohl „richtig" und doch „frei" zu singen vermag? Warum nicht die auslaßbaren Auftaktsilben auf den halben Wert bringen, so daß der Takt sich mühelos und gefällig ordnen läßt?

Die Schallanalyse scheint bereits ungeheuer verfeinert zu sein. Wenn sie aber in den rhythmischen Grundfragen derart versagt, so erscheint ihr Wirken nicht als heilsam.

Im übrigen ist die Abhandlung von Hase ungemein sorgfältig, gibt den Germanisten gute, wenn auch nicht ganz bis auf die neueste Literatur ausgedehnte Überblicke über die verschiedenen Rhythmustheorien der Musikwissenschaft und liefert manchen erwünschten Beitrag zur Kompositionstechnik Meister Alexanders.

H. J. Moser.

Hasselberg, Felix. Der Freischütz. Friedrich Kinds Operndichtung und ihre Quellen. Mit den 8 Kupfern zum „Freischütz" nach Ramberg, den Bildnissen August Apels u. Friedrich Kinds u. je einer Nachbildung aus Kinds Handschrift des „Freischütz" u. Webers Partitur. (Der Domschatz. Bd. 2.) 8°, 131 S. Berlin 1921, Dom-Verlag. 35 *M*.

Historisches Musikfest in Rudolstadt und auf Schloß Heidecksburg am 24. u. 25. Sept. 1921, veranstaltet von der Leitung der „Deutschen Musikabende" und der Städt. Singakademie. Festschrift hrsg. v. Ernst Wollong. 4°, 32 S. Rudolstadt, Lorsch & Nachbar.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1921. Hrsg. von Rudolf Schwartz. Siebenundzwanzigster Jahrgang. Lex. 8°, 96 S. Leipzig 1921, C. F. Peters.

Das unentbehrliche Jahrbuch ist, dank der Bemühungen und der Gewissenhaftigkeit seines Herausgebers auf dem Wege, in seinem bibliographischen Teile wieder internationale Vollständigkeit zu erreichen; zu dem Verzeichnis der deutschen, österreichischen, dänischen, schwedischen und holländischen Literatur, das ja nie gefehlt hat, tritt nunmehr zum erstenmal wieder das der spanischen, amerikanischen, französischen und italienischen musikliterarischen Jahresernte, und so knüpfen sich allmählich wieder die Beziehungen, die nie hätten zerrissen werden dürfen. Außer dem gewohnten Jahresbericht (der diesmal eine erfreuliche Zunahme der Benutzung des Instituts feststellt) des Herausgebers und der Totenschau enthält das Jahrbuch vier Beiträge.

Egon Wellesz lenkt durch eine vortreffliche Studie über „Die armenische Messe und ihre Musik" die Aufmerksamkeit auf diesen Zweig orientalischer Kirchenmusik, der nächst der griechischen die Forschung der Musik-Orientalisten am meisten anziehen sollte. In Wien ist bei den Mechitharisten, einem Absenker der von Mechithar (1676—1749) begründeten Benediktiner-Kongregation, ein armenisches Hochamt noch lebendig, das freilich ebensowenig

reine Überlieferung aufweist, wie der armenische Kirchengesang in Konstantinopel, Venedig, Indien: überall ist er durch fremde Elemente des jeweiligen Gastvolkes versetzt, wobei zwischen der Messe der orthodoxen und unierten Armenier keine starke Divergenz obwaltet. Die reinste Quelle der Gesänge der armenischen Messe ist der in Etschmiadzin, der kirchlichen Hauptstadt Armeniens, gebräuchliche Gesang; er zeigt den Grundcharakter, der freilich auch in den versetzten Idiomen doch gemeinsam hervortritt. Wellesz unterscheidet drei Arten der Melodik im armenischen Kirchengesang: Rezitation, Strophenlied, Allelujatische Gesänge; er weist auf die Ähnlichkeit in der Struktur einer byzantinischen Antiphon des 14. Jahrhunderts mit einer indo-armenischen Hymne hin, wie er überhaupt die Einwirkung der armenischen Musik auf die byzantinische als wahrscheinlich hinstellt; er belegt die drei Typen einfachen und kolorierten Gesangs der armenischen Hymnen durch Beispiele, und schließt mit dem Wunsch, die Mechitharisten möchten im Sinn der Benediktiner von Solesmes die wissenschaftliche Grundlage für eine Reform des armenischen Kirchengesangs liefern.

Hans Joachim Moser weist („Aus der Frühgeschichte der deutschen Generalbaßpassion") hin auf den Nachlaß Thomas Selles († 1663) in der Hamburger Stadtbibliothek, einst in der Bücherei des dortigen Johanneums, unter dem sich nicht weniger als drei bisher unbeachtete Passionen und eine Auferstehungs-Historie befinden. Unter den drei Passionen, zwei nach Johannes, eine nach Matthaeus, ist die zweite Johannes-Passion vom Jahre 1643 die musikalisch am reichsten ausgestattete, mit imponierendem Instrumental-Apparat, und vor allem mit drei „Intermedien", subjektiv-kontemplativen, lyrischen Zutaten in Form von Concerti sacri; die Deklamation all dieser Werke, rein solistisch, bewegt sich bis auf das um 1660 entstandene Osterwerk, bei dem sie sehr viel freier ist, noch in sehr urtümlichen Wendungen. Selles Bedeutung schnellt durch diesen Fund, der die Neugierde auf seine ebenfalls so gut wie unbekannten geistlichen Konzerte rege macht, stark in die Höhe.

„Zur Tonsymbolik in den Messen Beethovens" nennt Gerhard v. Keußler eine Studie, in der er sich erst mit dem Wesen der Tonsymbolik und dem Werden einzelner Tonsymbole, ihrem Bedeutungswechsel, ihrer „Neutralisierung" usw., ihrer Verwendung in der Tonrhetorik des 17. und 18. Jahrhunderts befaßt, um dann etwas sprunghaft auf die Art der Symbolik namentlich der Missa solemnis Beethovens im Melodischen, Rhythmischen, Koloristischen, Dynamischen und Agogischen über- und einzugehen: — das ganze voll von anregenden Gedanken, zu denen man sich freilich im einzelnen öfters ausführend und ausführlicher äußern müßte.

Eine vortreffliche und instruktive Übersicht über „Musikinstrumentensammlungen in Vergangenheit und Gegenwart" gibt endlich Georg Kinsky: es ist eine fesselnde ganze Geschichte dieses Zweigs des Sammelwesens, und jede einzelne Sammlung wird in ihrem Bestand und Wert kurz und prägnant charakterisiert. A. E.

Köhler, Manfred. Beethoven. (Deutscher Volksbote. Sonderveröffentlichung.) 8°, 14 S. Frankfurt a. d. O. [1921], Verlag „Deutscher Volksbote". 2 *M*.

Luciani, S. A. La rinascita del dramma. Saggio sul teatro di musica. [Collezione di biografie e monogr. musicali.] 8°. Rom 1921, Ausonia. 5 L.

Lütgendorff, W. L. von. Die Geigen- und Lautenmacher v. Mittelalter bis zur Gegenwart. Dritte erw. Aufl. 2 Bde. Lex. 8°, 424 S., 98 Tafeln u. 670 S. Frankfurt a. M. 1921, Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G. 420 *M*.

Lux, Josef Aug. Schubertiade. Ein literarisch-musikalisches Schubertbuch. Lex. 8°, 64 S. Wien 1921, Wiener Literarische Anstalt. 30 *M*.

Mantovani, T. Angelo Mariani. 8°. Rom 1921, Ausonia. 3 L.

Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft. Zweites Heft. 8°. [Mit Beiträgen v. Karl Hasse, Adalbert Lindner, Hermann Grabner, Otto Michaeli.] Stuttgart 1921, J. Engelhorns Nachf. 1 *M*.

Monaldi, Gino. Cantanti evirati celebri. 8°. Rom 1921, Ausonia. 5 L.

Monaldi, Gino. I miei ricordi musicali. [Collezione di biografi e monogr. musicali.] Rom 1921, Ausonia. 5 L.

Wolfgang Amadeus **Mozarts** Briefe. Hrsg. v. Hans Mersmann. Neue Aufl. (Hortus deliciarum, 18. Bd.) Berlin 1922, Jul. Bard. 45 *M*.

Mozart, Leopold. Reise-Aufzeichnungen 1763—1771. 27 faksimilierte handschriftliche Blätter, im Auftrage des Mozarteums zu Salzburg zum ersten Male vollständig herausgegeben u. erläut. v. Dr. Arthur Schurig. 110 S. Dresden 1920, Oskar Laube. 50 *M*.

Mit der Herausgabe dieser tagebuchähnlichen Aufzeichnungen L. Mozarts aus der Zeit seiner mit Wolfgang unternommenen Reisen hat sich der Herausgeber ein großes Verdienst um die Mozartforschung erworben. O. Jahn hatte sie gekannt und zum Teil benutzt, dann verblieben sie in der strengen Hut des Salzburger Mozarteums, und nur einige auswärts befindliche Bruchstücke wurden veröffentlicht, wie die Münchner von A. Sandberger in seinem vom Herausgeber übersehenen Aufsatz „Mozartiana" im Petersjahrbuch 1908. Nun übersehen wir das Ganze, und zwar sogar in vorzüglichen Faksimiles, und können also die Reisenden auf jeder Station ihres Weges mit ihren Erlebnissen begleiten. Methodisch wie immer notierte sich L. Mozart das Quartier und die besichtigten Sehenswürdigkeiten des betreffenden Ortes und dann für sich die daselbst gemachten Bekanntschaften. Dabei erscheint neben zahlreichen adligen und bürgerlichen Persönlichkeiten eine stattliche Reihe von Musikern, aus der die musikalische Lokalgeschichte noch viel Nutzen ziehen kann. L. Mozart erweist sich als ein scharfer und bildungshungriger Beobachter, wenn auch jede Romantik fehlt und es besonders auf „Merkwürdigkeiten" abgesehen ist. Doch fesselt ihn auch die bildende Kunst stark, wie namentlich die Brüsseler Notizen über „die schönsten Mahlereyen vom Rubens und anderen" zeigen. Die persönlichen Nachrichten dagegen fließen am reichsten beim Pariser und Londoner Aufenthalt, wo tatsächlich kaum ein Name der in der Musik tonangebenden Aristokraten und Tonkünstler fehlt. Im einzelnen kann hier natürlich nicht darauf eingegangen werden, nur scheinen mir zwei Identifizierungen des Herausgebers (S. 80) allzu optimistisch, nämlich die des in Augsburg[1] genannten Haydn mit Joseph H., und des in Frankfurt a. M. angeführten Wieland mit dem Dichter. Von einer Frankfurter und Augsburger Reise im Sommer 1763 wissen nämlich die Biographen beider Männer bisher nicht das Geringste. Wieland ist zudem ein in Südwestdeutschland, namentlich in Schwaben, sehr häufiger Name. Joseph Haydn aber war damals in Eisenstadt stark beschäftigt; eher könnte man an seinen seit 1762 in Salzburg angestellten Bruder Michael denken, wenn dahinter nicht gleichfalls ein ähnlicher, von L. Mozart der Schreibart der Musikerfamilie angepaßter Name steckt.

Kürzer faßt sich L. Mozart bei den italienischen Reisen; er notiert hier nur die Stationen und die Persönlichkeiten und läßt die Sehenswürdigkeiten weg. Wir stoßen da auf Namen, die auch später für Mozarts Kunst von Wichtigkeit geworden sind, so G. B. Sammartini und Piccinni in Mailand, Padre Martini in Bologna, di Majo und Paisiello[2] in Neapel. Den Aufzeichnungen des Vaters schließen sich die der Tochter Marianne an, die in wohltuender Kindlichkeit alle Sehenswürdigkeiten, die besonderen Eindruck auf sie gemacht haben, aufzählt und die Personalien fast ganz übergeht. Sehr dankenswert sind auch die auf Mozart bezüglichen Auszüge aus dem Tagebuch des Grafen Zinzendorf, der die Entführung „zusammengestohlen" und den Figaro „langweilig" fand, und vor allem der Anhang über die Bildnisse Mozarts, um deren kritische Sichtung sich der Verf. schon in seiner Mozartbiographie große Verdienste erworben hat.

Die ganze, vom Verlage glänzend ausgestattete Publikation bildet einen wertvollen und unentbehrlichen dokumentarischen Beitrag zur Mozartbiographie, es fällt dabei aber auch noch manches lehrreiche Streiflicht nicht allein auf die musikalischen, sondern auch auf die allgemeinen Kulturverhältnisse der damaligen Zeit.

Hermann Abert.

Müller, Eugen. Albert Lortzing. Ein Lebensbild des berühmten Musikers unter bes. Berücksichtigung s. Wirkens u. Schaffens in Münster. kl. 8°, 32 S. Münster i. W. 1921, Aschendorffsche Verlagsbhg. 5 *M*

Müller-Freienfels, Rich. Psychologie der Kunst. Bd. I. Allg. Grundlegung u. Psychologie d. Kunstgenießens. 2. vollst. umgearb. u. verm. Aufl. Mit 9 Tafeln. 8°, VII, 248 S. Leipzig 1921, B. G. Teubner. 40 *M*.

[1] Der bekannte Augsburger Klavierbauer Stein heißt Johann, nicht Georg Andreas (S. 64).

[2] Merkwürdigerweise ist sein Name bei Neapel versehentlich ausgelassen, steht dagegen bei Sandberger S. 68.

Musik-Almanach für die Tschechoslowakische Republik 1922. Erster Jahrgang. Redakteur: Dr. Joh. Branberger, verantw. Mitarbeiter: Jg. Merz. kl. 8°, 367 S. Prag 1921, Joh. Hoffmann's Wwe. 45 Kč.

Das Büchlein, herausgegeben von Joh. Branberger, dem Musikreferenten im Prager Ministerium für Schulwesen und Volkskultur, füllt in erwünschtester Form die Lücke, die die deutschen Musikerkalender notgedrungen lassen müssen: sind doch die internationalen Beziehungen, wenn auch „geknüpft", durch tausend Widrigkeiten noch unendlich erschwert. So erschließt die Arbeit von Branberger und Merz geradezu Neuland, nicht bloß im praktischen Sinn durch eine vortreffliche Musik-Statistik und einen Adreß-Kalender für das politisch neuvereinte Böhmen, Mähren, Schlesien und die Slowakei, sondern auch im literarischen durch einige gut orientierende Aufsätze von Erich Steinhard über „Gliederung deutscher Tonkunst in der Tschechoslowakischen Republik", Emil Axmann über „Die Tschechische Musik von heute", Alois Kolisek über „Der jetzige Stand der slowakischen Musik", Ottokar Sourek über „Josef Suk", Boluslav Tvrdy über „Vitězslav Novák", Joh. Branberger „Vom Musikschulwesen in der Tschechoslowakischen Republik" und einem Beitrag von Fidelio Finke.

A. E.

Neri, Alvaro. Degli abbellimenti musicali. 8°. Padua 1921, G. Zanibon.

Oddone, E. Gaetano Coronaro. 8°. Rom 1921, Ausonia. 5 L.

Orefice, G. L. Mancinelli. 8°. Rom 1921, Ausonia. 5 L.

Pizzetti, Ildebrando. Intermezzi critici. 8°. Florenz 1921, Vallecchi Editore.

Pohl, Gerhard. Der Strophenbau im deutschen Volkslied. (Palaestra 136.) gr. 8°, VIII, 219 S. Berlin 1921, Mayer & Müller. 28 *M*.

Rabich, Ernst. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Konzertwesens. Den Mitgliedern d. Gothaer Liedertafel gewidmet. (Musikal. Magazin, Heft 69.) 8°, 41 S. Langensalza 1921, H. Beyer & Söhne. 4 *M*.

Ravanello, Oreste. Breve studio sull' imitazione. 8°. Padua 1921, G. Zanibon.

Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler. Hrsg. von Richard Würz. Heft II. Regers Persönlichkeit. Der Lebensgang von Richard Würz. Reger als Lehrer von Josef Haas. Reger als Mensch von Dr. H. Unger. 8°, VIII u. 132 S. München [1921], Otto Halbreiter. 12 *M*.

Rensing, Gregor. Die Behandlung katholischer deutscher Kirchenlieder. Lehrbeispiele und Unterrichtsentwürfe. Zweite und dritte, verbesserte und durch Aufnahme der Einheitslieder erweiterte Auflage. 8°, 154 S. Köln, J. P. Bachem. 18 *M*.

Dem Buche sind die Lieder des Cölner Diözesangesangbuchs zugrunde gelegt. Das anscheinend alte Lied Nr. 17 ist bei Bäumker nicht genannt. Das Lied „Es ist ein Reis entsprungen" hat mit dem Meistergesang wirklich nichts zu tun. — Lieder gehören bekanntlich zu jenen Lehrgebieten, welche die Pädagogik mit „Gesinnungsstoff" bezeichnet. Das Urteil über die Frage, ob die Lehrbeispiele das Richtige getroffen haben, wenn sie die katechetisierende Behandlung der Lieder wählen und die Methode des „sachlichen Unterrichts" auf einen Gesinnungsstoff übertragen, wollen wir am besten der pädagogischen Fachpresse überlassen. Wir verzeichnen das Buch an dieser Stelle als Zeugnis eines erneuten regen Interesses am deutschen Kirchenlied. Zugleich bringt es uns zum Bewußtsein, wieviele Aufgaben der Liedforschung noch harren, um die historische Situation und die künstlerische und liturgische Umwelt zu ermitteln, welche den Liedern das Leben gegeben hat und deren Kenntnis für das Verständnis sowohl, wie zur Steigerung der Sangesfreude in Kirche und Schule doch am fruchtbarsten ist.

O. Ursprung.

Rolland, Romain. Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit. (Berechtigte Übersetzung aus d. Französischen v. L. Andro.) 8°, 262 S. mit 17 Bildn. Frankfurt a. M. 1921, Rütten & Loening. 45 *M*.

Sachs, Curt. Handbuch der Musikinstrumente. Kleine Handbücher d. Musikgeschichte, hrsg. von Hermann Kretzschmar. Bd. XII. XII u. 412 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel.

Vorliegendes Werk bietet die notwendige Ergänzung zum „Reallexikon der Musikinstrumente" des gleichen Autors. Sachs hat hier die Aufgabe, ein knappes, klar disponiertes Handbuch der Musikinstrumente zu schreiben,

vortrefflich gelöst. Die 156 Zeichnungen, welche dem Text beigegeben sind, lassen, besser als Photographien, das Konstruktive der Instrumente erkennen. Welch eine Beschränkung dazu gehörte, aus der Fülle des Materials nur das unbedingt Notwendige auszuwählen, läßt sich leicht ersehen, wenn man die Spezialarbeiten von Sachs über einzelne Instrumente durchsieht und dann feststellt, wie wenig davon in dem Handbuch Aufnahme fand. Sachs begrenzt seinen Stoff, indem er vor allem die Musikinstrumente Europas im Mittelalter und in der Neuzeit in den Kreis seiner Betrachtungen zieht und nur zum Zwecke der Feststellung der Herkunft die antiken und außereuropäischen Formen behandelt. Die Einteilung erfolgte nach der gemeinsam mit Hornbostel ausgearbeiteten Systematik, die zwar die Mahillonsche Einteilung in vier Hauptgruppen (Idiophone, Membranophone, Chordophone, Aërophone) zur Grundlage hat, dann aber von ihr abweichend, sich nur auf Kriterien stützt, die ohne weitere Untersuchung oder Zerlegung, rein visuell und auditiv dem Instrument abgewonnen werden können. Ist man eine Zeitlang gewohnt, sich ihrer zu bedienen, so wird man ihr ohne weiteres den Vorzug vor der bisher üblichen geben.

Von jeder der Klassen werden zuerst in einem allgemeinen Abschnitt die Hauptmerkmale gegeben, die Urformen angeführt, dann, geordnet nach Unterklassen, deren Unterteilung nach den inneren Erfordernissen der einzelnen Gruppen in getrennter Weise erfolgt, die Instrumente gesondert behandelt, wobei zuerst ihr Wesen bestimmt, dann ein Überblick über ihre Herkunft gegeben wird; häufig schließt sich noch ein sprachgeschichtlicher Teil an. Dem praktischen Musiker werden die Hinweise auf die Verwendung wenig gebräuchlicher Instrumente in modernen Partituren recht willkommen sein.

Den Hauptvorzug des neuen Werkes von Curt Sachs sehe ich darin, daß sich auch hier die Tendenz offenbart, die Instrumentenkunde aus einer toten Museal-Angelegenheit zu einem allgemein interessierenden Forschungszweig zu gestalten. Überall finden sich neben einer eingehenden Behandlung des Technischen und Akustischen, Hinweise auf Kunst- und Sprachgeschichtliches, die von einer umfassenden Beherrschung des Stoffes Zeugnis ablegen. Es ist eben niemals die Materie an sich interessant oder uninteressant, sondern die Art, wie sie dargestellt wird, vollkommen oder unvollkommen, beziehungsreich oder beziehungslos. Glücklicherweise mehren sich die Zeichen, daß die musikwissenschaftliche Forschung immer stärker in das Gebiet der allgemeinen kulturgeschichtlichen Forschung hineinwächst; daß, nach der notwendigen Pionierarbeit der Festlegung der technischen Qualitäten, deren Untersuchung aber nur den Weg, nicht das Resultat bedeuten kann, das Ziel in der Einordnung der primären Resultate in höhere Zusammenhänge erblickt wird, und das „Handbuch der Instrumentenkunde" kann als erfreuliches Symptom dieser Entwicklung gelten. Egon Wellesz.

Sandberger, Adolf. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. gr. 8°, VIII, 330 S. mit einem Bild Lassos. München 1921, Drei Masken Verlag.

Die Aufsätze, die Adolf Sandberger hier gesammelt vorlegt, sind dem Leserkreis der ZfM wohl vertraut. Gehören sie doch größtenteils zu den grundlegenden Quellenstudien, der in ihnen berührten Forschungsgebiete. Es ist an dieser Stelle darum füglich über sie im einzelnen nichts neues zu sagen. Die Tatsache freilich ihrer Zusammenstellung zu einem stattlichen, gut ausgestatteten Buche muß doch ausdrücklich vermerkt werden. Einmal um der Freude willen, die es macht, auch die schwer zugänglichen Sachen aus örtlichen Zeitschriften, eingegangenen Zeitungen usw. nun so hübsch bequem und — wie sich bei einem Forscher von Sandbergers Sorgfalt von selbst versteht — sogar noch nach dem allerneuesten Stand der Wissenschaft überprüft beisammen zu haben. Dann aber auch, weil diese nun erfolgte Sammlung so recht dazu angetan ist, wieder einmal die Stärke und Bedeutung von Sandbergers wissenschaftlicher Persönlichkeit ins rechte Licht zu setzen. Eigentlich ist das natürlich gerade an dieser Stelle auch wieder nicht erst nötig. Aber in Sachen der freudigen Anerkennung vorbildlicher Leistungskraft geschieht so oft zu wenig, daß sehr wohl auch einmal ein übriges getan werden kann.

Das erste und gewichtigste Wort in dem Buche spricht Sandberger, der Lasso-Forscher. Das ist ja auch der früheste zur Vollblüte gelangte Zweig dieser vielseitigen Gelehrtenpersönlichkeit. Was die Sandbergerschen Bände der großen Lasso-Ausgabe für unsere Wissenschaft bedeuten, wissen wir alle. Wenn heute Lasso, dieses überragende Genie aus einer großen, kulturfreudigen Zeit, nach Werk und Leben wieder klar vor uns steht, so ist das in erster Linie

diesem so stattlich angewachsenen Gesamtwerke zu danken. Wie sicher Sandberger selbst schon vor einem Vierteljahrhundert den Meister als Menschen wie Künstler, als Kind seiner Zeit wie als deren Führer erkannt hatte, zeigt der allgemein biographische Lasso-Aufsatz, der, als Gedenkblatt im Juni 1894 erschienen, nun an der Spitze der Sammlung steht. Er könnte heute als musterhafte Zusammenfassung unserer auf die Ergebnisse der Gesamtausgabe gestützten Lasso-Kenntnisse gelten, ist ja aber tatsächlich jenen Quellenpublikationen vorausgegangen. Mit den uns längst bei der Beschäftigung mit dem Cinquecento unentbehrlich gewordenen Quellenstudien über Lassos Beziehungen zur italienischen Literatur, zu Frankreichs Dichtung und zur deutschen Lyrik dagegen haben die vielleicht weitestblickenden, fruchtbarsten Ergebnisse der Gesamtausgabe selbst Eingang in die Aufsatzsammlung gefunden.

Andere Studien wieder gemahnen an Sandberger als Vater und Leiter der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern". Auch eine Forscherbetätigung von unerhörter Ausdehnung, gestützt auf ebensoviel vaterländische und künstlerische Liebe, wie auf unermüdlichen Sammlerfleiß, genialen historischen Spürsinn und sicheren künstlerischen Blick. Eine volkstümlich gehaltene Studie über Johann Kaspar Kerll zieht Folgerungen aus diesen Kreisen; aber auch die ebenso umfang- wie inhaltreichen Studien zur Geschichte der Nürnberger Oper — der besten unter den recht guten Arbeiten auf dem Gebiet heimatlicher musikalischer Theaterkunde — hängen mit dem Forschungsgebiet der „Denkmäler" zusammen und erinnern daran, welche Ecksteine zum Bau des Bildes gerade von Altnürnbergs Musikleben Sandberger in den Haßlerbänden geschaffen hat. Auch die grundlegende Arbeit über die Wurzeln des Haydnschen Streichquartetts hätte ihre schwierige, verwickelte Materie nicht so meisterlich klären können, wäre sie nicht dem Boden der breiten Denkmälerforschungen entwachsen. Hier haben sich übrigens nun auch noch nachträglich einige Ergänzungen auf Grund der Mannheimer-Denkmälerbände ergeben.

Die Lasso-Ausgabe und die „Denkmäler" wären wohl mehr als hinreichend, ein arbeitsreiches schöpferisches Forscherleben auszufüllen. Daß Sandbergers Wirken sich trotzdem in ihnen keineswegs erschöpft, bezeugen verschiedene weitere Beiträge unserer Sammlung. Manches davon verdankt seine Entstehung zufälligen Anregungen und Entdeckungen, wie solche die Forscherarbeit mit sich bringt. Allerdings werden nicht unter jeder Hand dann Bausteine daraus, wie die Studie über alte italienische Klaviermusik oder gar die so ungemein interessante Aufhellung der Entstehungsgeschichte von Haydns Passionswerk „Die sieben Worte". Andres erwuchs aus Bedürfnissen des Tages; so der schöne pietätvolle Nachruf auf Rheinberger. Wieder andres wurzelt offenbar in Sandbergers Vorlesungen, und damit hat auch der Lehrer Sandberger, von dessen ungemein fruchtbarem Wirken ja heute schon eine ganze Generation jüngerer Musikhistoriker Zeugnis ablegen kann, in dem Buche Verewigung gefunden. Hierher rechnet insbesondere der Aufsatz über Zumsteeg und Schubert, der in der verschollenen Beilage zur Allgemeinen Zeitung erschienen war und ein Bruchstück aus Sandbergers Kolleg über das das deutsche Kunstlied darstellt. Wie alles, was Sandberger macht, erschöpft er sein Thema und erschließt gleichzeitig darüber hinaus Ausblicke. Die kantatenhaften Elemente, die Sandberger hier als Zumsteegisches Erbe im Schubertschen Lied aufweist, legen nämlich die im allgemeinen grundsätzlich noch nicht näher untersuchte Frage nach Schuberts Beziehungen zur Form der alten Solokantate nahe. Wer ihre Beantwortung versuchte, fände in Sandbergers Aufsatz eine hervorragende Vorarbeit.

In ihrer Gesamtheit ist die Aufsatzsammlung Sandbergers jedenfalls ein so ehrenvolles Denkmal für den heutigen Stand der Musikforschung, wie das lange keine Neuheit war. Sie wird sehr bald im Rahmen unserer Fachliteratur ganz in dem Maße ein klassisches Werk sein, wie etwa die artverwandten Studien Spittas. Und zwar nicht nur wegen ihrer inhaltlichen, sondern auch wegen ihrer formalen Werte. Sie vertritt nämlich auch eine literarische Kunst der Geschichtsschreibung, für die kaum ein Vergleich zu hoch gegriffen erscheint. Dadurch kann sie auch über die Fachwelt hinaus fruchtbarste Wirkung tun. Gerade weil diese tiefschürfenden Forschungen sich so ungemein gut und anregend, beglückend gewissermaßen, lesen, müssen und können sie in weitesten Kreisen die Irrlehre widerlegen, Musikgeschichte fange, sobald man sie anders denn schöngeistelnd oberflächlich betreibe, an, trocken und langweilig zu werden. Und just deshalb möchten wir Sandbergers Aufsätze nun auch in den Händen recht vieler Musikfreunde und vor allem in jeder allgemeinen Schul- und Volksbibliothek wissen. Eugen Schmitz.

Scharwenka, Xaver. Methodik des Klavierspiels. Systematische Darstellung der technischen und ästhetischen Erfordernisse für einen rationellen Lehrgang unter Mitwirkung v. Aug. Spanuth verf. 4.—6. Aufl. (Handbücher d. Musiklehre Bd. 3. gr. 8°, IX, 156 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. 15 *M*.

Schär, Otto. Die Erreichung der richtigen Gesangsstimme zugleich als mächtigster Factor moderner Verjüngungskur. Ein Beitrag zur Heilung kranker u. verbildeter Stimmen, mit 20 Ill. In Verbindung m. Adolf Barviso. ... gr. 8°, 32 S. Dresden [1921], E. Pahl. 8 *M*.

Schneider, Max. Der deutsche Kantor. Schlesisches Archiv für evangelische Kirchenmusik, hrsg. von Fritz Lubrich sen., Heft 1. gr. 8°, 7 S. Sagan 1920.

„Für diese dem kirchlichen Kult dienenden Institute zu sorgen, sie zu erhalten und zu unterstützen, wird die Pflicht der Kirchengemeinden sein müssen, zumal weite Kreise unseres Volkes es ablehnen, für diese Zwecke staatliche Mittel zur Verfügung zu stellen". Dieser Satz aus Leo Kestenbergs Buch „Musikerziehung und Musikpflege" stellt die Lage dar, wie sie ist: geh zu den Bettlern, Bettler, deutscher Kantor du und du, Orgelmann! Weite Kreise unseres Volkes wissen nicht und wollen nicht wissen, daß Euer Wirken nicht an der letzten Turmtreppenstufe aufhört, daß aus Eurer Enge mehr für Deutschlands Weltgeltung geschehen ist, als aus ihren „weiten Kreisen".

Wie dieser Not des Kirchenmusikers zu steuern, wie ihm zu raten und zu helfen sei, das zeigt Max Schneider in einem Vortrage, den er bei der Fünfzigjahrfeier des Schlesischen evangelischen Kirchenmusikvereins hielt, und der nun gedruckt vorliegt. Die Stählung des Selbstvertrauens setzt bewußte Entwicklung der eigenen Kräfte voraus, die den klar zu umgrenzenden Pflichtenkreis in Schaffen und Nachschaffen erfüllen werden; auch die Kenntnis der Arbeit der Ahnen, die vielleicht nicht äußerlich, wohl aber dem Geiste nach zu der heutigen protestantischen Liturgie paßt, wird das Vertrauen des lebenden Geschlechts zu der eignen Art fördern: Michael Praetorius, Johann Sebastian Bach, die Reihe läßt sich, wenn auch nicht auf diesem Niveau, nach vorwärts und rückwärts leicht verlängern; sie vertritt ein erstaunlich hohes Maß von Kraft, Treue und Pflichtbewußtsein. Nicht Verbürgerlichung, das Allheilmittel unserer armen Zeit, sei das Ziel, sondern ihr Gegenteil: die aus dem Innern des Standes wie des Menschen kommende Vergeistigung.

Th. W. Werner.

Schwake, P. Gregor. Fritz Volbachs Werke. Dem Meister zum sechzigsten Geburtstage. kl. 8°, 36 S. Münster i. W. 1921, Verlag der Regensbergschen Buchhdlg. 3.50 *M*.

Die kleine Festgabe zu Fritz Volbachs 60. Geburtstage bringt eine warmherzig geschriebene Skizze des Lebens, kurze, nach den einzelnen Gattungen zusammengefaßte Charakterisierungen der kleinen Kompositionen, der Orchester- und Kammermusik, sowie der Chorwerke, endlich eine Würdigung der literarischen Werke des Jubilars — alles in der einfachen, anspruchslosen und liebenswürdigen Fassung, wie sie die Anhänglichkeit eines auch menschlich nahestehenden Jüngers an den verehrten Meister eingegeben hat. A. E.

Scheidemantel, Karl. Gesangsbildung. 2. u. 3. Aufl. gr. 8°, VI, 237 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 24 *M*.

Schmidt, Leopold. Meister der Tonkunst im neunzehnten Jahrhundert. Biographische Skizzen. Mit 16 Bildnissen. 8°, 237 S. (Max Hesses illustr. Handbücher, Bd. 63.) Berlin 1921, Max Hesse. 30 *M*.

Schwebsch, Erich. Anton Bruckner. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Entwicklungen in der Musik. 8°. Stuttgart 1921, Der Kommende Tag A.-G. Verlag. 12 *M*.

Schweisheimer, Waldemar. Beethovens Leiden. Ihr Einfluß auf sein Leben und Schaffen. 8°, 210 S. München 1922, Georg Müller. 40 *M*.

Segnitz, Eugen. Max Reger. Abriß seines Lebens u. Analyse seiner Werke. Mit 1 Bild. (Eine Reihe Biographien, hrsg. v. Dr. Joh. Hohlfeld.) 8°, 126 S. Leipzig 1922, Historia-Verlag P. Schraepler. 22 *M*.

Seidel, August. Grundriß der Ästhetik. Teil 2. Kunsttheorie u. Kunstkritik. Mit 1 Abb. (Lehrmeister-Bücherei. Nr. 162/164.) kl. 8°, 136 S. Leipzig 1921, Hachmeister & Thal. 3.60 *M*.

Séré, Octave (Jean Poueigh). Musiciens Français d'aujourd'hui. Paris 1921, Mercure de France. 12 Fr.

Sitte, Heinrich. Bachs „Chromatische", eingeleitet u. erklärt. (Schriftenreihe d. Preuß. Jahrbücher, Nr. 5.) gr. 8°, 63 S. Berlin 1921, G. Stilke. 18 *M.*

Slezak, Leo. Meine sämtlichen Werke. 8°, 263 S. Berlin 1921, E. Rowohlt. 30 *M.*

Smith, Charles T. The School of Life. A Theatre of Education. 8°, VIII u. 124 S. London 1921, Grant Richards Ltd. 6 s.

Sprüngli, Th. A. Das deutsche Volkslied. Kurze Darstellung. (Tongers Musikbücherei, Bd. 16.) 8°, 124 S. Köln a. Rh. 1921, P. J. Tonger. 10.80 *M.*

Stendhal [Henri Beyle]. Briefe über den berühmten Komponisten Joseph Haydn. [Lettres sur le célèbre compositeur Giuseppe Haydn.] Übersetzt v. L. Andro (= Therese Rie). Nachwort von Romain Rolland, übersetzt von Otto Grautoff. 8°, 165 S., 8 Taf. Leipzig, Wien, Zürich 1921, E. P. Tal & Co. 35 *M.*

Storck, Karl. Die Musik der Gegenwart. 2. verb. Aufl. (Neu durchges. u. erg. Sonder-Ausg. v. „Geschichte der Musik". 4. Aufl., Buch 12.) 4°, 219 S. Stuttgart 1922, J. B. Metzler. 75 *M.*

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler. Achter Band. gr. 8°, 206 S. Wien 1921, Universal-Edition.

[Inhalt: R. Wolkan, Die Heimat der Trienter Musikhandschriften; Rob. Haas, Eberlins Schuldramen u. Oratorien; Paul Nettl, Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrh.; A. Smijers, Die Kaiserl. Hofmusik-Kapelle v. 1543—1619 (III. Teil)].

[Tabulatur-Drucke.] Kurzes Verzeichnis der Tabulatur-Drucke in der Bibliothek Dr. Werner Wolffheim für Martin Breslauer zum 16. Dezember 1921 zusammengestellt. 4°, 12 S. [Privat-]Handpressendruck der Officina Serpentis in 20 Exemplaren.

Thienemann, Alfred. Gesangskunst. Selbstunterrichts-Briefe, Methode Rustin. 1. Aufl. Brief 1. 4°, 32 S. Potsdam u. Leipzig [1921], Bonneß & Hachfeld. 3.60 *M.*

Torri, Luigi. La costruzione ed i costruttori degli istrumenti ad arco. 8°. Padua 1921, G. Zanibon.

Traber-Amiel, A. Der Tanz als Weg zur neuen Kultur. gr. 8°, 38 S. Berlin [1921], Ed. Bloch. 6 *M.*

Weber, Max. Die rationalen u. soziologischen Grundlagen der Musik. Mit einer Einleitung v. Prof. Dr. Theodor Kroyer. gr. 8°, VIII, 95 S. München 1921, Drei Masken-Verlag. 25 *M.*

Weidel, Karl. Richard Wagners Musikdramen. Eine Darstellung ihres Gedankengehaltes. gr. 8°, 196 S. Magdeburg [1921], Heinrichshofen. 10 *M.*

Westervelt, Leonidas. The Jenny Lind medals and tokens. (Numismatic notes and monogr.) 8°. New York 1921, The Am. Numismatic Society. 50 c.

Wickenhagen, Ernst. Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte. Baukunst, Bildnerei, Malerei, Kunstgewerbe u. Musik. 15., neubearb. Aufl. gr. 8°, VIII, 228 S. Eßlingen 1922, P. Neff. 28 *M.*

Wollong, Ernst. Deutsche Musikabende. Die Idee des Einheitsprogramms ausgeführt in historischen Kammerkonzerten, Kirchenkonzerten, Choraufführungen und anderen Veranstaltungen. Ein Beitrag zur Kunsterziehung. Lex.-8°, 20 S. Rudolstadt 1921, Verlag der Müllerschen Buchh.

Wolter, Paul. Harmonielehre. Selbst-Unterrichts-Briefe. Methode Rustin . . . 6. Aufl. Lieferung 1. 4°, 31 S. Potsdam u. Leipzig [1921], Bonneß & Hachfeld. 3.60 *M.*

Wuthmann, Ludwig. Beispiele, Aufgaben und Anmerkungen zu Felix Draeseke's „Der gebundene Stil", Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge. gr. 8°, 32 S. Hannover 1921, L. Oertel. 5 *M.*

Zademack, Franz. Die Meistersinger von Nürnberg. Richard Wagners Dichtung und ihre Quellen. (Der Domschatz, Bd. 5.) 8°, 336 S. Berlin 1921, Dom-Verlag. 45 *M.*

Zuschneid, Karl. Lehrgang des Klavierspiels für Erwachsene, zugleich Allgemeine Musiklehre. T. 1. 4°, 83 S. Berlin 1921, Ch. F. Vieweg. 20 *M.*

Neuausgaben alter Musikwerke

Pergolesi, G. B. Sonata in re maggiore. **Leonardo Leo.** Arietta. (Edizioni critico-istruttive p. pianoforte, edd. G. Azzoni). Mailand [1921], A. e G. Carisch & C.

Quantz, Johann Joachim. Ausgewählte Sonaten. VI Sonate per Flauto Traverso con Cembalo (I. amoll, II. Bdur, III. emoll, IV. Ddur, V. fmoll, VI. Ddur); und Sonata per 2 Flauti Traversi con Basso (Ddur); revidiert v. Oskar Fischer, Soloflötist im Leipziger Gewandhaus-Orchester, Klavierstimme nach dem bezifferten Baß von Otto Wittenbecher. Leipzig [1921], Rob. Forberg. 7 Hefte.

Die beiden Herausgeber und der Verlag haben mit der Veröffentlichung von diesen Werken des berühmten Lehrmeisters Friedrichs d. Gr. den Liebhabern alter Musik (den Flötisten und schließlich auch den Geigern), sowie der Wissenschaft ein wertvolles Geschenk gemacht. Es handelt sich bei fünf von den sechs Solo-Sonaten um die Werke, die Quantz einige Jahre nach dem Abschluß seiner großen europäischen Reise zu seinem op. 1 (1734) zusammengestellt hat; sie sind denn auch Musterbeispiele für das Geschmacksideal, das Quantz schon vor dieser Reise pflegte und durch sie nur verstärkte, den „vermischten Geschmack", und entsprechen genau dem Rezept, das er in seiner „Anweisung" für die Solosonate gegeben hat (XVIII. Hauptstück, §§ 47—50). Aber über dies Rezept hinaus prägen sich doch besondere, persönlichere Züge aus; in Quantzens „vermischtem Geschmack" überwiegt bei weitem, viel mehr als etwa bei Telemann, und beinahe auch mehr als bei Händel (wenn es erlaubt ist, hier einen solchen Namen vergleichsweise zu nennen) das „italienische"; das entspricht den starken Eindrücken, die Quantz in den entscheidenden Jugendjahren durch die Kunst von Vivaldi, Veracini, auch Pisendel, empfangen hat (Volumier als Orchester-Zuchtmeister tritt zurück). Und ebenso überwiegt in den Sonaten der altklassische Ton, wenn Quantz auch von dem Geist der neueren Neapolitaner nicht ganz unberührt geblieben ist; das zeigt sich in einem gesteigerten Echowesen, in einem galanten, amourösen Sätzchen wie dem einleitenden Cantabile ($^3/_8$) der II. Sonate, in anderen Kleingliedrigkeiten und Pointen, am auffälligsten etwa in der Schlußwendung der Gigue von I. Die Anlage der fünf Solosonaten aus op. I ist ziemlich gleichmäßig: auf ein meist dreiteiliges, das Altklassische besonders betonende Largo, Grave, Adagio (bei III ein Siziliano) von schönem melodischen Bogen folgt ein zweiteiliger schneller Satz, manchmal mit „neapolitanisch" gefärbtem Thema, mit bescheiden brillanten Flötenpassagen, ein paarmal (VI) mit deutlich und bewußt geformter Reprise; polonäsenartig, also etwas zum französischen goût hinüberneigend ist nur IV; ganz abweichend aber II mit einem blitzenden, lebensvollen Fugato, das des frühen Haydn nicht unwürdig wäre. Ins Galante gewendet erscheint diese Gestaltung im Schlußsatz von V ($^3/_8$); diese Schlußsätze sind meist leicht, tändelnd (dazu Händelisch), III ein Muster im „lombardischen" Stil. Viersätzig ist von allen Sonaten nur die offenbar später entstandene letzte, die ein Largo in hmoll einschiebt, deren Einleitung dafür nicht selbständig ist; viersätzig ist auch die Trio-Sonate, für zwei Flöten, im ganzen von leichterem Gewicht als die Solosonaten: es kommt hier weniger als bei mancher für Geigen bestimmten Trio-Sonate der Zeit zu einem ernsthafteren Konzertieren.

Die beiden Herausgeber haben vortrefflich gearbeitet; der Continuo zeigt in seiner Ausdeutung den geschmackvollen und vollblütigen Musiker; in der dynamischen Interpretation der Flötenstimme kann man da und dort anderer Meinung sein, allein die schematische Beachtung der Echowirkung brächte für unsere Ohren in der Tat zu große Steifheit mit sich; man muß sich nicht immer daran kehren. Erwünscht wäre gewesen, wenn die Herausgeber die Herkunft der Sonaten angezeigt und sich den gräulichen Titelumschlag verbeten hätten.

A. E.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Berlin.

Der Bericht über die Berliner Herbstveranstaltungen hat ein Konzert und zwei Vorträge zu verzeichnen. Am 14. Oktober hörten wir einem Bachabend zu, den uns Georg A. Walter mit seinen Schülern gab. Vier ganze Kantaten und Teile aus drei anderen (Nr. 73, 78, 127, 154, 155, 159, 161) wurden zur Klavierbegleitung Frau Elsa Walters gesungen, und wir gewannen die beruhigende Überzeugung, daß Walters stilsichere und vornehme Art in seinen Schülern Ilse Janensch, Lotte und Ilse Krüger, Helene Wiegand, Gerhard Troschel, Carl Baumgartner, Georg Schlaffhauser und E. Abraham-Colin auch für die Zukunft gesichert ist.

Zum 5. November kam eigens Herr Musikdirektor Ernst Potthof aus Barmen nach Berlin, um uns eine „Begründung der Harmonie" zu geben. Da eine Veröffentlichung seiner Arbeit bevorsteht, unterbleibt hier das Referat.

Über die Veranstaltung der Ortsgruppe am 10. Dezember hat Dr. Einstein schon im letzten Heft der Zeitschrift berichtet.

Sachs.

Halle a. S.

Die zweite Sitzung brachte Anfang Dezember einen Vortrag von Pfarrer Balthasar-Ammendorf über „Das Religiöse bei Rob. Schumann". Zunächst wurden die nicht sehr zahlreichen biographischen Zeugnisse zusammengetragen, denen sich eine interessante briefliche Aussage der ältesten Tochter anreihte, nach denen allen Schumann innerlich fromm und ein regelmäßiger Beter, wenn auch kein regelmäßiger Kirchgänger gewesen ist. Das erklärt sich aus dem damals ziemlich schroffen Gegensatz zwischen romantischer Mystik und noch ziemlich rationalistischer Theologie. Auch die Süßlichkeit der damaligen Kirchenmusik konnte Schumann nicht anlocken. Er war genauer Bibelkenner und trotz der dämonisch-beängstigenden Elemente seiner Künstlerschaft guter Protestant. So sah er auch in Mendelssohn vor allem den Schüler und Erneuerer Seb. Bachs. Der katholische Kultus hat ihn, zumal in der Düsseldorfer Spätzeit (vgl. Messe und Requiem) angezogen, doch wehrte er sich geradezu angstvoll gegen romantische Übertrittsgedanken.

Der Vortragende wandte sich dann der Zusammenstellung und Besprechung aller Kompositionen Schumanns zu, die religiös besonders hervortreten — wobei allerdings schon die verschiedenartige Bewertung des „Inhalts" der 1. Sinfonie zeigt, wie subjektiv zumal der Instrumentalmusik gegenüber in dieser Beziehung die Grenzen zu ziehen sind. Auch in der gesungenen Lyrik lassen sich gelegentlich religiöse Züge, Gebetsanklänge, Choralphrasen u. dgl. nachweisen, die selbst Stücke wie „Du bist wie eine Blume" in diese Sphäre zu rücken gestatten. In den großen Chorwerken (Faust, Manfred, Rose Pilgerfahrt) und in der Oper Genoveva gelangt ebenfalls Religiöses bald in mehr christlicher, bald mehr pantheistischer Form, bald stark subjektiv, bald mehr objektiv schildernd, zur Gestaltung. Zumal seine Choralbearbeitungen sind bezeichnend für Schumanns Stellung zu Bach und der protestantischen Kirchenmusik überhaupt.

In Anbetracht der Vollständigkeit des behandelten Materials fand nur noch eine sehr kurze Diskussion statt.

H. J. Moser.

Mitteilungen

An der Berliner Musikhochschule ist ein Lehrstuhl für angewandte Musikpolitik errichtet worden, auf den Prof. Leo Kestenberg berufen wurde.

Der II. Internationale Musikpädagogische Kongreß in Bern, der 1922 vom Schweiz. Musikpädagogischen Verband hätte durchgeführt werden sollen, ist aus äußeren Gründen

auf das Frühjahr 1923 verschoben worden. Die wirtschaftliche Lage verbietet den Angehörigen valutaschwacher Länder zurzeit die Teilnahme von selbst; außerdem haben die schweizerischen Bundesbehörden jede finanzielle Beisteuer zu diesem Kongreß verweigert.

Das Antiquariat M. Lampertz in Bonn (P. Hanstein & Söhne) kündigt die bevorstehende Bücherauktion der Musikbibliothek und Musiksammlung aus dem Nachlaß von Dr. Erich Prieger-Bonn an.

Von Friedrich Silcher hat der Kustos des Silchermuseums in Schnait, Prof. E. Fladt-Stuttgart, sieben bisher unbekannte Lieder aufgefunden und im Auftrag des Schwäbischen Sängerbundes bei Albert Auer in Stuttgart herausgegeben.

In Turin hat sich nach dem Vorbild von Rom ein Gruppo Universitario Musicale gebildet.

Kataloge

Breitkopf & Härtel. Musikverlags-Bericht 1921, alphabetisch, und nach Gruppen geordnet. 8°, 16 u. 8 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Wien, Dorotheum-Versteigerungsamt, I, Dorotheergasse 17. I. Autographen-Versteigerung ... aus der Sammlung G. E. und aus anderem Wiener Besitz, vom 22.—25. Febr. 1922.

[Die erste Abteilung enthält Musik-Autographen; u. a. eine Fuge in Bdur von J. G. Albrechtsberger, einen Brief von Arteaga, einen Brief Beethovens (1825) an den Neffen Karl, von Brahms einige Postkarten, zwei Briefe von Bruckner, einen Brief Cherubinis, zwei Briefe von Rob. Franz, ein Liedmanuskript von Grieg, einen Brief von Joh. Ad. Hiller, eine Walzerpartitur von Lanner, Briefe u. a. von Liszt, ein Skizzenbuch u. ein Orgelwerk von Marschner, Briefe von Meyerbeer, von Rossini, Spontini, einen Brief von J. A. Scheibe (1775), ein Fragment von Schuberts „Der Tod und das Mädchen", einen Brief von J. A. P. Schulz (30. Okt. 1786), Briefe von Wagner, einen Brief von Zingarelli. — Besonderen Wert erhält der Katalog durch einen Bericht von F. M. über „Die ersten Wiener Autographen-Auktionen des Antiquars Franz Gräffer", deren erste nach der berühmten Versteigerung des Beethovenschen Nachlasses am 5. Nov. 1827, am 2. April 1838 stattfand.]

Februar	Inhalt	1922

Seite

Paul Nettl (Prag), Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert 257
Arnold Schmitz-Bonn (Bonn a. Rh.), Monodien der Kölner Jesuiten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts 266
Paul Mies (Köln), Über die Behandlung der Frage im 17. und 18. Jahrhundert . . . 286
Josef Wenz (Darmstadt), Gesangspädagogische Literatur 305
Bücherschau 307
Neuausgaben alter Musikwerke 318
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 319
Mitteilungen 319
Kataloge 320

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Sechstes Heft — 4. Jahrgang — März 1922

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 45 Mark, fürs Ausland: 5 $, 25 s, 30 Fr, 22 Kr, 14 fl h. jährlich; Einzelhefte 4.50 Mark usw.

Amtliche Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Am 10. Dezember 1921 hielt die Deutsche Musikgesellschaft im Saal des Akademischen Instituts für Kirchenmusik zu Berlin-Charlottenburg ihre

vierte Mitgliederversammlung

ab, die in Abwesenheit der beiden Vorsitzenden vom Schriftführer Prof. Dr. H. Abert-Leipzig geleitet wurde.

Der Schriftführer verlas den Jahresbericht. Das fünfte Vereinsjahr wurde mit einer Mitgliederzahl von 692 eröffnet. Ortsgruppen wurden während des Jahres 1921 drei gegründet: in Köln, Heidelberg und Halle a. S. Am 26. Januar 1921 hatte die Gesellschaft den Verlust ihres ersten Schatzmeisters, Geh. Hofrat Dr. Oskar von Hase (Leipzig), zu beklagen: sie war bei den Beisetzungsfeierlichkeiten durch den Schriftführer vertreten.

Sodann verlas der Schatzmeister, Dr. H. von Hase, den Rechenschaftsbericht. Die Versammlung erteilte ihm auf Antrag der Rechnungsprüfer Prof. B. Fr. Richter und Prof. Dr. A. Prüfer (Leipzig) Entlastung.

Zur Verhandlung kamen zwei von Schweizer Mitgliedern gestellte Anträge (Dr. Merian und Prof. Dr. Wagner) auf besondere, niedrigere Festsetzung der von Ausländern zu zahlenden Gesellschaftsbeiträge. Beide wurden abgelehnt, ebenso die diesbezüglichen Anträge von Prof. Dr. Sachs und Dr. Cahn-Speyer (Berlin). Angenommen wurde dagegen der Antrag des Direktoriums, daß künftighin Reichsdeutsche im Ausland den Inländerbeitrag zahlen sollen mit angemessenem Valutazuschlag, der zunächst auf 200% festgesetzt wurde.

Über eine Erhöhung des Mitgliederbeitrages soll eine künftig einzuberufende Mitgliederversammlung entscheiden. Es wird beschlossen, die satzungsgemäße Mitgliederversammlung fortan im Frühjahr, statt wie bisher im Dezember abzuhalten.

Prof. K. Straube (Leipzig) regt die Abhaltung eines deutschen musikhistorischen Kongresses an. Auf Antrag Dr. Wolffheims (Berlin) wird der Vorstand ersucht, dem Gedanken eines Kongresses ernstlich näher zu treten.

Der Versammlung ging eine Sitzung des Direktoriums voraus, in der alle schwebenden Fragen erörtert wurden.

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft E. V.

J. A. Prof. Dr. H. Abert,
Schriftführer.

Am Sonnabend, dem 6. Mai 1922, nachmittags 3 Uhr findet in der Gutenberghalle des Deutschen Buchgewerbehauses in Leipzig, Dolzstraße 1, die

5. Mitgliederversammlung der Deutschen Musikgesellschaft E. V.

statt.

Die Tagesordnung ist gemäß § 7 der abgeänderten Satzung folgende:

1. Rechenschaftsbericht des Vorstandes,
2. Rechnungsbericht des Schatzmeisters,
3. Entlastung des Vorstandes und des Direktoriums,
4. Festsetzung des Mitgliedbeitrages und des Haushaltplanes,
5. Wahl des Direktoriums und des Vorstandes,
6. Musikwissenschaftlicher Kongreß,
7. Beschlußfassung über etwaige Anträge.

Es wird gebeten, etwaige Anträge aus dem Kreise der Mitglieder spätestens bis zum 1. Mai 1922 dem Schriftführer, Professor Dr. Hermann Abert (Leipzig, Schwägrichenstraße 19), schriftlich einzureichen. Am 6. Mai findet ebenfalls in der Gutenberghalle um 10 Uhr vormittags eine Sitzung des Direktoriums und Ausschusses statt.

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft

Geh. Regierungsrat Prof. Dr. H. Kretzschmar, Vorsitzender; Prof. Dr. H. Abert, Schriftführer;

Dr. Hellmuth von Hase, Schatzmeister.

Die Sinfonien Franz Becks[1]

Von

Robert Sondheimer, Berlin

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich zum ersten Male mit Franz Beck, einem Künstler, der Entscheidendes in der Musik geleistet hat, aber vergessen wurde und unerkannt blieb, wie es das Schicksal fast aller vorklassischen Sinfoniker war. Eine gründliche Kenntnis der auf den Bibliotheken vorhandenen Sinfonien war eine erste Voraussetzung, um tieferen Einblick in die Entwicklung der vorklassischen Sinfonie zu gewinnen; ohne sie konnte auch eine Einzelerscheinung nicht erfaßt werden. Der Verfasser dieser Arbeit hat sich dieser Mühe unterzogen, die Sinfonien, die ja meistens nur in Stimmen vorhanden sind, in Partiturform abgeschrieben und eine mehrere hundert Exemplare umfassende Sammlung vorklassischer Sinfonien sich geschaffen. Das wissenschaftliche Ergebnis ist in einer umfassenden Geschichte der vorklassischen Sinfonie niedergelegt, die ihrer Veröffentlichung noch harrt. Das Kapitel „Franz Beck" ist dem Hauptwerk wohl entnommen, hat aber eine gesonderte Darstellung erfahren, weil es ein in sich abgeschlossenes Ganzes bilden mußte. Irgendwelche wesentliche Hilfe stand dem Verfasser schon deswegen nicht zu Gebote, weil keiner der wissenschaftlichen Vorgänger über Teilgebiete hinausgekommen ist (dies gilt auch für Riemann). Ein günstiger Umstand war, daß gerade die Sammlungen der Basler Universitäts-Bibliothek (die sich aus der Lucas Sarasin-Sammlung und der Sammlung des Collegium musicum, Basel, zusammensetzen) als Hauptquelle dienten[2]. Es gibt größere Sinfoniensammlungen des 18. Jahrhunderts, aber wohl keine, die eine derartige Mannigfaltigkeit und vor allem die Werke des musikalischen Fortschritts so reichhaltig aufwiese. Lukas Sarasin scheint von seinem Musikmeister (Kachel) unabhängiger gewesen zu sein, als die fürstlichen Sammler. Leider geben die Basler Quellen (Regierungsarchiv) keine nennenswerten zeitlichen Auskünfte über die Sammlungen, nur die Nummerierungen derselben einige Hinweise, über die ich im Hauptwerk gesprochen habe, die ich hier als nebensächlich für das spezielle Thema nicht wiederholen will. Auch diese Sammlungen vorklassischer Sinfonien in der Basler Universitäts-Bibliothek sind bisher unbenutzt geblieben (Hinweise auf diese Sammlungen, die sich auf die Nennung einiger Namen, biographische Notizen über lokal baslerische Details beschränken, kommen hier nicht in Betracht). Eine ausgezeichnete Quelle zur Feststellung besonders der Entstehungsdaten der Sinfonien war mir der „Mercure de France", der, merkwürdig genug, von der Musikwissenschaft noch nicht ausgeschöpft wurde, den Deutschen nur zur gelegentlichen Einsicht, aber nicht zur Durchsicht diente. (M. Brenets Buch „Les concerts en France" gibt auch nur einen teilweisen Auszug, zudem in einer verflachenden eigenen Komposition, gegenüber der, wie ja meistens, das Urbild erquickend und lehrreicher wirkt.) Dem Mercure de France sind auch die Daten über Beck entnommen. Der Verfasser hielt es zunächst nicht für seine dringende Aufgabe, dem Biographischen nachzuforschen, auch verboten sie die Zeitverhältnisse. Es muß daher noch auf die dürftigen Angaben der Musiklexika verwiesen werden. Nach ihnen (vgl. das Riemannsche Lexikon) ist Beck 1730 in Mannheim geboren. Anscheinend unmittelbar nach Stamitz' Tod 1757 ging er nach Paris, denn im Januar 1758 schon erscheint ein erstes Werk von ihm in Paris (sechs Ouvertüren). Der Verleger Venier erwähnt sodann 1762, daß Beck erster Violinist in Marseille sei. Bald darauf muß

[1] Der zu diesem Beitrag gehörende Notentext folgt am Schluß der Studie.

[2] An dieser Stelle sei Herrn Prof. Nef mein Dank ausgesprochen, der mich auf diese Sammlung verwies.

er sich nach Bordeaux begeben haben, wo er Zeit seines Lebens blieb (gestorben 1809). Die Biographie von H. L. Blanchard, einem Schüler Becks, ist nach Riemann nicht auffindbar. Riemann hat eine Sinfonie von Beck in den Denkmälern deutscher Tonkunst in Bayern (zweite Folge, Jahrg. 8, Bd. 2) veröffentlicht. Auch gibt er eine allerdings unvollkommene Aufstellung seiner Sinfonien. In Basel finden sich zehn Sinfonien aus verschiedenen opera; op. 1 ist in Berlin, Staatsbibliothek, und in Schwerin, Regierungsbibliothek, vorhanden; in Schwerin, Regierungsbibliothek, auch noch op. 4. Divertimenti besitzt die Hausbibliothek, Berlin.

Wie sich aus der Arbeit ergeben wird, ist Beck nicht nur individuell eine eigenartige Künstlererscheinung, sondern auch für die Entwicklungsgeschichte von größter Bedeutung. Ohne ihn wird man in Zukunft nicht mehr auskommen, wenn die Klassiker erklärt werden sollen. Gerade an ihn schließt sich Beethoven mit den eigentlichen Wurzeln seiner Gestaltung an.

Einleitung.

Die vorklassische Musik hatte zur Aufgabe, eine neue Satzgestaltung durchzuführen. Die strenge Einheit der Suite mit ihrem motivischen Aneinander wird abgelöst durch eine Mannigfaltigkeit der Gedanken (Dualismus). Diese Mannigfaltigkeit betrifft aber nicht nur die Aufeinanderfolge der Gedanken im Satz, sondern auch die Fassung der Gedanken selbst. Der Gedanke (der kleinste Bestandteil des Satzgerüstes) wird thematisch gefaßt, d. h. als Grundkomplex wird eine „dualistische" Einheit gewonnen (die aus mehreren, nicht mehr aus einem Motiv besteht[1]). Erst mit diesem „Thema" als Grundeinheit kann der neue Dualismus der Form, der die Selbständigkeit der einzelnen Satzunterteile fordert, vollendet werden[2], denn das Thema ist schon dieser von der neuen Form geforderte selbständige Untersatz, während das Motiv der Fortsetzung („Suite") bedarf. Die Verschiedenheit der Motive im Thema, wie der große Dualismus der Satzform führten eine rhythmische Abwechslung mit sich, die weiter als auffälliges Zeichen die neue Kunst vom Barock scheidet[3]. Ihr gesellte sich folgerichtig abwechslungsreiche Dynamik bei. Von der Gebundenheit des Satzes drängte also die Entwicklung zu einer Freiheit des Verfügens innerhalb des Satzes (formal, inhaltlich, wie in der Beweglichkeit des Ausdrucks und des Vortrags). Statt des Aufbaues steht demzufolge phantasievolle Einzelgestaltung voran, deren Bedeutung erst das Recht zu der Freiheit des Verfügens zu geben vermag. Hiermit offenbart sich das Charakteristische der modernen Kunst: Die Herrschaft der thematischen Melodie als der substanziierten Erfindung, nicht des architektonischen Baues des Ganzen, der an zweite Stelle rückt[4]. (Die Anfangsmotive der älteren Zeit sind wohl auch prägnant, aber eher deswegen, um als erkennbarer Faden das architektonische Gefüge zu durchziehen.) Während die Motive also Mittel des Aufbaues waren, gelangt man

[1] Es ist interessant zu verfolgen, wie in der Sinfonie aus einem zweimotivischen Material durch angefügte Kadenz und Wiederholung der thematische Grundstock entsteht (s. Rinaldo da Capua, Sammartini, Stamitz).

[2] Dies geschah in der Instrumentalmusik zuerst in der Kammersonate, sodann in der deutschen Sinfonie. (Mannheim und Wien gehen beide von Italien aus, aber Stamitz kommt großformal über das zweite Thema zu dem Resultat, Wagenseil „kleinformal" schon [also direkter] durch ein Abschattieren, Herausheben jedes Unterteils.)

[3] Sammartinis Sinfonien und kleine Kammerwerke sind in der Pointierung dieser rhythmischen Abwechslung besonders neuartig gewesen. Ohne sein Wirken bliebe ein „Mozart" ein Menschenalter nur nach Händel unbegreiflich.

[4] Vgl. das neue Volkslied und Singspiel, die in dieser Zeit entstehen und die Kunst volkstümlich basiert erscheinen lassen, im Gegensatz zu einer kunstfertigen Arbeit, des l'art pour l'art.

jetzt erst über den Umweg der Einzelgestaltung an den Aufbau des Ganzen, ja, der Dualismus der neuen Kunst vermag einen geschlossenen Aufbau des Ganzen überhaupt nicht zu garantieren. (Beethovens motivische Durchdringung ergab eine Synthese zweier zuwiderlaufenden Praktiken, weil zur neuen Freiheit die Intensität größeren Aufbaus, wenigstens für Teilstrecken, wieder hinzugefügt ward[1][2]. Es entstand eine neue nuanzierungsfähige Sprache, die aus dieser Freiheit des Gestaltens als ihr Besonderstes jene Leichtigkeit erwarb, die diametral dem schwerfälligen Verlauf der vorhergehenden Musik entgegensteht. (Die pathetische Gewalt Beethovens wird auch hier durch jene Synthese beider Formprinzipien verständlich.) Der galante Stil[3], der am Ausgang der vorklassischen Entwicklung als Sieger das Feld behauptet, ist die folgerichtige extreme Auswirkung dieser Zeit. Die neue Orchesterbehandlung, die die verschiedenen Instrumente nicht mehr chorisch, sondern allmählich einzeln-selbständig, mit freiem Ansetzen und Aufhören spielen läßt, ist eine weitere Folge der neuen Stilistik. Wirkungen und Ursachen erscheinen vielfältig verknüpft im Verlauf der vorklassischen Epoche, einmal tritt dieses, an anderer Stelle jenes in den Vordergrund. Bis zum Jahre 1760 waren in der neuen Sinfonie lediglich die Prinzipien befestigt und formal durchgeführt. Denn den revolutionären Ideen folgt die tatsächliche organische Neugestaltung langsamer nach. Erst als eine jüngere Generation um diese Zeit groß geworden war, zeigt sich in voller Auswirkung ein auch inhaltlich völlig verändertes Bild der Produktion. Die ältere Generation hatte aus Floskeln, scholastischen Sequenzen oder allzu inhaltlosem Tuttispiel die neue Form noch ausstatten müssen (eine Ausnahme bildet die Kammermusik, die wegen ihrer kleineren Form früher als die instrumental noch behinderte Sinfonie inhaltlich wirksam sein konnte). Selbst Stamitz' zweites Thema verharrt in nur formalem Gegensatz, wird nicht schon inhaltlich begründet (seine langsamen Sätze und der wunderbare letzte Satz der A dur-Sinfonie in Basel, Sarasin 409, ausgenommen). Filtz' große Popularität beruht auf der Frische der neuen volkstümlich-galanten Erfindung. Aber er versagte in ihrer sinfonischen Verwendung, die ihm wie den jüngeren Neapolitanern trotz der Stamitzschen Nachbarschaft als allzu nebensächlich galt. Die historische Aufgabe des Momentes, eine Synthese zwischen thematischer Erfindung und Aufbau zu versuchen, ward von ihm nicht erkannt, vielleicht starb er auch zu früh. Mit Beck beginnt eine Zeit des „Sturm und Dranges" (vergleichbar den ungefähr gleichzeitigen Bestrebungen in der Dichtkunst), weil sie sich zunächst nicht mit galanter Inhaltslösung zufrieden gibt. Man geht darauf aus, einen tiefer vergrabenen Inhalt zu suchen, der aber nicht gleichgültig in die errungene neue Form gesetzt werden kann, sondern eklatant durch die Form gesteigert werden soll, d. h. hier beginnt in einem gesteigerten Zusammenwirken von Inhalt und Form die moderne Sinfonie. Erst durch die Versuche dieser Zeit wird sichtbar, daß das Aufbauproblem immer noch nicht gelöst ist, und deswegen

[1] Vgl. in neuester Zeit die ästhetischen Anschauungen eines Pfitzner, einseitig, weil nicht die weite Welt der Geschichte, obwohl sie zu Gebote steht, zu Rate gezogen wurde, sondern nur subjektive Empfindung.

[2] Wagenseil stellt für die ältere Sinfonie, die sich mit einem Thema begnügt (Suite), aber schon schärfste Kontrastwirkung gezeitigt hat (Sonate), eine der kleinen Form entsprechende Vollendung dar.

[3] Der galante Stil beginnt in der Sinfonie mit den Ouvertüren der jüngeren Neapolitaner, die dem Stil der opera buffa entsprechend gebildet werden.

treten die Probleme der großen Form wieder in den Vordergrund. Daß aber die großen Ausdrucksſucher dieſer Zeit (Beck, Boccherini) verſchollen ſind, beruht nicht nur darauf, daß nahezu alles von den übrigbleibenden Klaſſikern verſchüttet wurde — (in neueſter Zeit war Riemann beinahe mit Erfolg bemüht, über dieſe Epoche der jungen Generation zugunſten ſeines Stamitz den Schleier der Vergeſſenheit zu werfen) — ſondern in der tieferliegenden Urſache, daß der heroiſchen Gewalt oder leidenſchaftlichen Größe dieſer Ausdrucksſucher doch bald das noch beſcheidene Format und die kleine Periodiſierung innerhalb derſelben hinderlich ſein mußten, ohne daß man bei der Neuheit dieſer Errungenſchaften zu dieſem Zeitpunkt in der Lage war, ſie abzuändern oder ins Große zu ſteigern[1]. Daher verflachen dieſe empfindungsreichen Meiſter nach dem erſten Jugendrauſch und werden Abſeitige, an denen der Weg vorbeiging zu dem zunächſt ſo beſcheidenen Inhalt der galanten Sinfonie. (Rigel findet die glücklichſte Syntheſe ſeiner Zeit zwiſchen Form und Inhalt; ohne auf Pathos zu verzichten — nur auf deſſen Übermaß — wird er inhaltlich neuſchöpferiſch der Verklärer der galanten Sinfonie und unmittelbare Vorläufer Mozarts. Der „Mercure de France“ der ſechziger und ſiebziger Jahre mahnt bei jeder Gelegenheit, leicht und gefällig zu ſchreiben, ein Axiom, das dem Künſtler zu jeder Zeit ſchmerzlich aufgedrungen wird.) Bei der galanten Sinfonie aber, die nahezu in einer Art neuer Scholaſtik verſandete, mußte wieder das formale Intereſſe überwiegen. Es führt zur Formerweiterung der achtziger Jahre.

In der Zeit um 1760 befinden wir uns indes gerade im Beginn der brandenden Entwicklung. Ich rekapituliere: Die neue Form der Satzgeſtaltung iſt errungen, die Vorkämpfer werfen ſich nun auf das Inhaltliche[2] (auch Stamitz und Sammartini taten dies [wie ſchließlich jegliche Muſik], aber ſie ſind noch ſcholaſtiſch behindert, und daher erſcheint dieſes Betreten bei ihnen noch nicht ſo ausſchließlich pointiert). Nicht mehr wie in der kleinen Kammermuſik ſind Satzgeſtaltung und Durchführung nur Mittel, um das neue „Thema“ überhaupt in größerer Form auftreten zu laſſen, über dieſes Stadium (Sammartinis und Stamitz') tritt mit Beck der Wendepunkt ein, durch das Mittel der größeren Sinfonieform auch zu einer inhaltlichen Erweiterung zu kommen (wenn auch dieſer Verſuch wegen der kleinen Form nochmals aufgegeben werden muß. Es iſt eine verfrühte klaſſiſche Zeit, daher „Sturm und Drang“). Und umgekehrt verſtehen wir die Leichtigkeit, die vielen feinen Nüanzierungen als Folgerungen der noch kleinen Form, als Auswege, denn je weniger ſich Inhalt über weite Flächen ergießen kann, um ſo nötiger muß er nach momentaner und lokaler Befriedigung oder Potenzierung ſtreben. Deshalb würdige man auch die ſpeziell in Deutſchland in den ſechziger und ſiebziger Jahren üblichen zahlloſen dynamiſchen Verſchiebungen und entziehe ſich der Erkenntnis nicht durch „Ablehnung einer Unnatur“. Auch das Schlagwort „Rokoko“, mit deſſen Hauch ein halbes Jahrhundert nivelliert wird, ſteht uns im Wege. Der Übergang vom Barock zum Rokoko iſt nicht ſprunghaft erfolgt (Rokoko bezeichnet nur einen Endpunkt der Bewegung), die Größe der alten Zeit konnte nicht plötzlich verſchwinden, ſo wenig wie Gefühlsweite überhaupt

[1] Bei dieſer Diskrepanz, die ſich zwiſchen Inhalt und Form offenbarte, blieb nichts übrig, als die Gefühlsweite einzudämmen und den Inhalt der Formbeſchränkung anzupaſſen (ſ. beſonders den wandelbaren Weg Goſſecs von op. 8 zu op. 12, von Pathetik zu Galanterie).

[2] Dies läßt ſich auch im Singſpiel verfolgen. Es entſteht die Zeit des erſten Gefühlsüberſchwangs, des Sentimentalen (Monſigny).

jemals den führenden Geistern irgendeiner Epoche fehlen wird. Wir übersehen sie bei bescheidenen Mitteln nur leicht (weil wir an pompöse Aufmachung gewöhnt sind). „Die guten Alten" ist schließlich das Resumé einer verständniserschwerenden Plattheit, die die feurigen Jünger einer taufrischen Kunst, den Quell unseres musikalischen Seins so abfertigen möchte. Der Versuch, die Vorklassiker durch die klassische Musik als überholt zu erklären, sei schließlich hiermit erledigt: Jede Zeit hat ihre eigenen künstlerischen Höhepunkte, zudem ist des gegenwärtigen Beurteilers Stellungnahme auch zeitlich und subjektiv beschränkt. Man hüte sich vor vergleichenden Werturteilen, denn die Aufgabe der Wissenschaft, die keine moralische, sondern eine logische ist, gilt der Erkenntnis des Seins und seiner Zusammenhänge. Besonders der Deutsche glaubt im Vertrauen auf eine besonders ihm eigene intellektuelle Freiheit (seit Luther und Kant), auch in künstlerischen Dingen werten zu können, was ihm schon im 18. Jahrhundert (besonders in Norddeutschland) übel anstand (statt kunstfördernd reaktionär). Das Wort Entwicklung ist uns nicht gleichbedeutend mit einem Besser-, Vollkommenerwerden, sondern ist zunächst nur ein Anderswerden. Das Vollkommene suchen wir (als größte und klarste Projektion eines Seins), aber wir stellen die Genialen nur innerhalb ihrer Zeit zu Mitläufern in Gegensatz, nicht maßen wir uns an, die Genien verschiedener Zeiten und Länder gegeneinander abzuwägen, weil die Verschiedenheit der Aufgabe, das Fehlen einheitlicher Perspektive es der Logik verbieten. (Nur das Sentiment darf lieben, vorziehen.)

* * *

Nach diesen allgemeinen Prämissen wenden wir uns unserer Aufgabe zu. Können wir Beck als den Künstler bezeichnen, der den noch zu schulmäßigen Inhalt der neuen Form beseitigt, aus einem reichen Empfindungsquell schöpft, mit genialer Willensfreiheit sich nicht nur gegen überkommene Floskeln auflehnt, sondern auch weiterbaut? Wenn wir den frühen Zeitpunkt berücksichtigen (in den fünfziger Jahren wird ja hauptsächlich erst die neuneapolitanische Musik in Frankreich und Deutschland bekannt, und in diese Zeit fällt auch die letzte entscheidende Tätigkeit Stamitz'), und nicht das ganze Werk, aber das Schönste aus ihm sprechen lassen, so werden wir antworten: Ja, Beck stellt diesen entscheidenden Punkt der neuen Sinfonie dar — (will man das Genie der Klassiker nicht als ausschließliche Geschichtserklärung für genügend halten — wie man bisher fast allzu kindisch annahm, aus der Not der Unkenntnis sich bequem herauswindend — so ist ja schon ohne weiteres klar, daß geniale Stürmer ihnen vorangegangen sein müssen). — Die Wissenschaft hat bisher die großformale Entwicklung der vorklassischen Epoche verfolgt, weniger aber die stilistische, die eigentliche Sprachentwicklung. Daß Stamitz als Vorgänger der Klassiker inhaltlich noch unzureichend ist (besonders, wenn man nur die bisher bekannten Sinfonien der „Denkmäler" besah), hätte als künstlerische Einsicht bewirken sollen, der Epoche unmittelbar vor den Klassikern, also von 1760 ab, eine eifrige Untersuchung zuteil werden lassen zumal unsere Konzertentwicklung bis dahin zurückgeht, eine ununterbrochene Kette reichhaltigsten Materials von diesem Zeitpunkt ab bis zur Gegenwart reicht. Auch die genauen Daten fehlen uns nicht mehr. Verlagsverzeichnisse, Lexika, Zeitschriften, Kritiken, geben uns Kunde von den Künstlern und ihren Werken. Paris wird dank seiner öffentlichen Konzertorganisation, die die Verleger zu eifrigster Tätigkeit anspornt, dank seines Esprits, der nicht nur einen genießenden, sondern auch einen nachdenklichen

Beurteiler verlangt, besonders aber wegen seines schöpferisch liberalen Willens, fremde Kulturkreise zur Befruchtung des heimischen Wesens heranzuziehen[1], ein Zentrum musikalischen Lebens. Es lag daher Beck (zumal als Pfälzer[2]) nahe, von Mannheim sich dorthin zu begeben. Leider war es weder in den Basler noch in einigen anderen deutschen Sammlungen möglich, die französische Sinfonieproduktion eines Guillemain, Mondonville, Aubert, Milandre, Gaviniés, Balbastre kennen zu lernen, und es kann infolgedessen nicht beurteilt werden, was Beck von französischen Künstlern etwa übernahm (soweit die Genannten überhaupt vor ihm hervortreten). Nach den Berichten des „Mercure de France" scheint diesen Künstlern keine ausschlaggebende Bedeutung zuzukommen. Aus Becks eigener fortschreitenden Entwicklung können wir jedoch ersehen — wobei die Kenntnis der bis dahin in Italien und Deutschland wirkenden Kräfte uns Sicherheit gibt —, daß seine Bedeutung durch keinen Vorgänger hinfällig werden könnte.

Es erschienen in Paris im Januar 1758 (siehe „Mercure de France" Jan. 58) 6 Ouverturen von Beck, Schüler von Stamitz[3]. (Nach Cucuel, Librairie musicale, 13. Jahrgang der ZfMG 1913 mit op. 1 identisch, was nachzuprüfen wäre.) In ununterbrochener Folge werden bis 1762 Becksche Sinfonien in der Sammlung à piu stromenti da varii autori, vom Verleger Venier in Bd. 9, 10, 13 veröffentlicht (Bd. 13 Febr. 62); ferner erscheinen Becksche Sinfonien in Hubertis op. 5 Juni 61, in De la Chevardières Symphonies périodiques No. 17; sodann Becks op. 1 u. 3 bei Venier 1761 u. 62 und op. 2 bei De la Chevardière. Juni 1762 findet sich im „Mercure de France" folgende Ankündigung von Venier (S. 147) über das Erscheinen eines neuen Werkes von Beck (es ist op. 3): „Un nouvel œuvre de symphonies à grand orchestre paraîtra, composées par le signor Beck, production capable d'augmenter la grande idée que l'on a conçue de ce célèbre compositeur." Und Nov. 1762 S. 190 heißt es bei Erscheinen des op. 3: „6 Sinf. da Francesco Beck, virtuoso di camera di sua A. S. l'elector Palatino, actualimente primo Violino del concerto di Marsilia" (eine bisher unbekannte biographische Notiz). Erst nach langem Zwischenraum erscheinen wieder 6 Sinfonien op. 4 im Jahre 1773[4], dann ein Stabat mater 1783 und die Musik zum Melodrama Pandare 1789 (siehe „Mercure de France", August 89 S. 45). Schon diese kurzen Notizen geben ein charakteristisches Bild von Becks Schaffen. Er kommt nach Stamitz als erster aus Mannheim nach Paris (Toeschi und Wendling erst 1762, vgl. Mannlich, Lebens-

[1] Daß auch Widerstände nationalen Dünkels bestanden, ist bei der egoistischen Grundtendenz alles Lebendigen nicht verwunderlich. Statt den Toten gegenüber überhebend diese Widerstände zu kritisieren, möge man bewundernd nachlesen, was im Mercure de France gesagt ist (August 62 und besonders Juni 65, S. 194), zu einer Zeit, in der eine reiche musikalische Kultur (Rameau) schon lange bestand. Die Direktion der concerts spirituels wird gerühmt, weil sie die Talente nicht nur von Frankreich, sondern von ganz Europa zu Wort kommen lasse. Deswegen seien auch im Sommer zur Reisezeit die Konzerte gut besucht, was den ausländischen, wie den einheimischen Musikern zu gute käme, letzteren, weil sie ihren Gesichtskreis erweitern könnten.

[2] Es darf daran erinnert werden, wie stark deutsches Geistesleben damals von Frankreich abhängig war. Man schrieb und sprach (besonders an den Fürstenhöfen) lieber französisch als deutsch.

[3] Daß der Lehrer angegeben wird, ist in diesem Falle erklärlich, weil Stamitz bis dahin der einzige in Paris persönlich bekannt und berühmt gewordene deutsche Sinfoniker war.

[4] Vorher noch 67 ein Singspiel „La belle jardinière". (Außerdem später eine Oper „L'île déserte".)

erinnerungen, Berlin 1910, S. 25). Sogleich kommt er zu Wort[1], einige Jahre später erreicht er den Gipfelpunkt seines Schaffens. Dann folgt ein langes Schweigen, andere Musiker treten hervor und als 1773 von Beck, der inzwischen in Bordeaux seßhaft geworden war, das nächste Sinfonienwerk erscheint, ist es wie ein Nachguß aus zweiter Hand, bedeutet ein Stehenbleiben, eine überflüssige Anstrengung. Das tragische Menschenlos der getäuschten Hoffnungen. Beck teilt dieses Schicksal mit vielen Stürmern, die vom Taumel des Neuen überwältigt, frühzeitig sterben oder ermattet hinsinken. Die besonderen musikalischen Gründe dieses so kurzbefristeten Aufwärts sind in der Einleitung angeführt worden.

Die Sinfonie Saraſin 393 — sei es, daß sie zu den im Januar 1758 veröffentlichten Ouvertüren[2] oder zu den in Veniers Sammlungen erschienenen Sinfonien gehört (op. 1—4 enthalten sie nicht) — stelle ich voran, weil sie sich als ein noch unentwickeltes Jugendwerk darbietet. Beck bezeichnete sich als Schüler von Stamitz, und es finden sich auch Reminiszenzen an ihn vor (siehe z. B. 2. Satz, Takt 16 und Stamitz op. 7 Nr. 6, letzter Satz und op. 4 Nr. 2, erster Satz), wir werden uns aber nicht wundern, wenn an die modernste Seite Stamitz' angeknüpft wird, an jene leichte Wesensart, die sich von Neapel aus im Fluge die Welt erobert hatte, die aber dem im Grunde edel gesättigten Timbre Stamitz' wenig lag und erst durch Filtz faszinierend in die deutsche (Mannheimer) Sinfonie überging. Dieser ist es in Wirklichkeit und nicht Stamitz, dessen Leichtflüssigkeit die jüngeren Mannheimer in Bann hält. Sie führten einen Kompromiß mit Stamitzscher Satzform herbei[3], errangen einen glatten Bau, der im Gegensatz zu den Italienern, deren Kürze doch immer den sprudelnden Inhalt vortreten ließ, in Deutschland einen Formalismus zeitigte, der

[1] Mit Ausnahme der älteren Stamitz, Richter, Holzbauer früher wie die Gleichaltrigen, anscheinend auch vor Filtz. Letzterer erscheint erst mit de la Chevardières „symphonies périodiques" Nr. 1, 1760, und in Veniers Band 12 und 13, Dezember 1761 und Februar 1762 (s. Mercure de France). Auch von Stamitz ist ja der Großteil seiner Werke erst beträchtlich nach seinem Tode herausgekommen, sei es, daß Cannabich, der Nachfolger Stamitz', für die Verbreitung dieser Werke in Paris sorgte oder auch der Kurfürst sich für sie einsetzte (vgl. z. B. die Fürsorge des Herzogs von Pfalz-Zweibrücken für die Musiker, s. Mannlich, S. 25). Daß Becks Werke so früh in Paris erscheinen, läßt darauf schließen, daß er persönlich anwesend war, also anscheinend nach Stamitz' Tod 1757 sich nach Paris begab.

[2] Ouvertüre ist die auch noch bei der Saraſin-Sammlung übliche Bezeichnung für Sinfonie, denn letztere werden auch im Konzert an erster Stelle gespielt. Eine Ausnahme macht eine Wagenseilsche Sinfonie, am 2. Februar 1759 im concert spirituel, die an zweiter Stelle erscheint, denn sie sollte gehört werden, was die Wichtigkeit dieses Ereignisses betont. Sie erhält auch die erste Kritik, die im Mercure de France über eine im concert spirituel gespielte Konzertsinfonie erscheint.

[3] Stamitz mißglückte die Synthese noch, denn er landete nach seiner neuitalienischen Sinfonie op. 3, Es dur, in der Sackgasse des thematischen Nebeneinander von op. 4. Die jüngeren Mannheimer lassen sich von der italienischen Motivpraxis eines Jomelli befruchten, die mehr deswegen hervorzuheben ist, weil sie einen Gegensatz zu dem thematischen Nebeneinander darbot, als daß sie schon eine wirklich satzbildende Macht gewesen wäre. Dazu ist sie noch zu embryonal (vgl. die „Mannheimer" Walzen, die von ihr abzuleiten sind), auch noch zu sehr vom Tutti unterbrochen, auch entfernt sie die sich schon einstellende kurz periodisierte thematische Fassung von ihrem selbständigen Boden. Aber gegenüber der deutschen Entwicklung stellt die italienische motivische Aneinanderreihung noch ein Fundament dar (s. Rinaldo und Jomelli), macht sich nicht wie bei der thematisch periodisierten deutschen Sinfonie nur noch als Beigabe, als Sequenz und Zwischenglied bemerkbar (s. die Stamitzsche Entwicklung bis zu seinen Trios). Auszunehmen wären die Wagenseilschen Meisterleistungen, wenn sie nicht auch erst gegen 1760 fielen, denn in ihnen wird durch eine Vereinigung von Dualismus (Thematik) und motivischer Durchdringung die erste Periode der Sinfonie gekrönt.

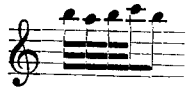
über die galante Sinfonie, Haydn und die Klassiker hinweg in einem fest verankerten Sonatentyp bis heute Geltung hat,[1]. Auch der junge Beck folgt zunächst dieser Entwicklungslinie. Aber bei ihm kann gegenüber Filtz noch von keinem Bessermachen, sondern nur von Anlehnung gesprochen werden (sie ist auch wörtlich nachweisbar). Die erste Periode, typisch neuneapolitanisch[2], von 10 Takten, ist altmodisch, weder ein geschlossenes Thema, noch regelmäßig thematisch konzipiert, weil die thematische Vollendung der Quadratur noch unempfunden ist. Ab Takt 7 scheint nach unserm Gefühl ein Takt zu fehlen; der angewandte italienische motivische Modus jedoch will gerade in der Ungebundenheit solcher Verkürzungen und Überstürzungen das beabsichtigte beschwingte Wesen entwickeln (vgl. Sammartinis Bildungen Adur-Trio Saraſin 56). Die Periode ist motivartig gebildet, ein Motiv wird abgeleiert a–a–a, bis ein zweites es ablöst, das wieder in b–b–b ausgeführt wird, im Gegensatz zu der A–B-Kontrastformel, die die stärkste thematische Einheit darstellt (a–b, b–c), da ihre einzelnen Motive nahe beieinander kausal verknüpft erscheinen, nicht nur in zeitlicher Folge (vgl. Stamitz' Entwicklung). Aber die motivische Formel gibt im Gegensatz zu dem fest bestimmten A–B ein Sprungbrett zur Bezwingung eines größeren Satzkomplexes ab; sie in einem thematischen Satzbau zu verankern (nicht bloß als Sequenz motivisch zu lassen), war die noch ungelöste Aufgabe der jungen Generation, an deren Lösung sie gehen konnte, nachdem die neue Kunst, einseitig praktiziert (Stamitz op. 4), sich als Herrin sicher fühlte. In diesem Zusammenhang seien außer auf Beck auf die anscheinend so rückschrittliche und einseitige Motivdurchführung Toeschis in der Sinfonie op. 3, Bdur verwiesen, die fast wieder Suite ist, und auch auf die Haydnsche Entwicklung von seinen Jugendsinfonien bis zu seiner schließlichen Satzerweiterung, die wesentlich von Motivdurchführung ausgeht. Weit ab von Stamitz[3] führte also das Streben die jüngere Generation. (Technisch ausgedrückt ist der Grund für Becks schließliches Versagen, daß er zu einem Zeitpunkt auch schon inhaltlich vorwärts eilte, wo die Aufgabe, das Stamitzsche Nebeneinander durch eine motivisch zu gewinnende Länge zu paralysieren, Sonatendualismus mit Kausalität zu befruchten, zunächst erst formal in Angriff zu nehmen war.) Von irgendeinem konstruktiven Versuch ist hier also noch keine Rede, siehe auch das zweite Thema, eine hingestreckte, einmotivische Linie mit Kadenz, 6 Takte. Die Stelle findet sich fast wörtlich bei Filtz, Saraſin 403, erster Satz, wo sie indessen nur eine Zwischenstelle ist: (Ähnliches gibt es aber auch bei Stamitz [Pastoralsinfonie Anfang), dessen Thematik auch von a–a–a-Kadenz ihren Ausgangspunkt nimmt]. Schon Takt 20 enthielt eine Filtzsche Wendung, Saraſin 386, Takt 11, bei Beck ist sie ein ganz überflüssiges Einschiebsel, das er in Nachahmung Filtzens anbringt. In der Themenbildung ist Beck zurückgeblieben abhängig, in der Satzbewältigung verhilft ihm das leichtbeschwingte Wesen im Gegenspiel von Ober- und Unterstimmen zu einem flüssigen Verlauf (Filtz sucht sich noch oft durch abrupte Kürze zu helfen, Saraſin 389), auch die Bläser sind infolgedessen (vgl. Stamitz op. 4 Nr. 4) schon öfters selbständig geführt. Trotzdem

[1] Der Haydnsche Elan siegreichen Abgangs — (hat Bach solchen?) — der immer noch gefordert wird (besonders im letzten Satz), zeigt diese typische Fesselung (deswegen sprechen wir von Formalismus im Gegensatz zu Freiheit).

[2] Sie ist zugleich jung-mannheimerisch, aber nicht Stamitzisch.

[3] Stamitz hatte die motivische Verknüpfung innerhalb des Thematischen, aber er konnte sie nicht über die einzelnen thematischen Periodisierungen hinaus satzgestaltend wirken lassen.

verbirgt sich nicht formale Seichtigkeit. In der Reprise folgen unvermittelt zweites (dieses zuerst) und erstes Thema aufeinander. Ähnlich wird das zweite Thema im ersten Teil ohne weiteres nach der Oberdominante in der Tonika wiederholt, was um so peinlicher ist, als der erste Teil doch in der Oberdominante beendigt werden soll. (Man vergleiche Filtz, Sarasin 403 und besonders 389, auch neuneapolitanische Sinfonien.) Die unverminderte Macht der italienischen Sinfonie bezeugen auch große Tuttistellen, die in diesem Umfang Stamitz in seinem op. 4 nicht mehr verwandt hatte. Von Stamitzscher Satzkunst zeigt sich der „Schüler" Beck also recht unbeeinflußt. Wohl setzt Stamitz die Reprise auch mit zweitem Thema ein, aber es folgt doch nie eine undurchdachte gleichgültige Aufeinanderfolge bloß flotter Gedanken (siehe Piccini[1]). Als charakteristisch ist nur die stärkere Chromatik zu bezeichnen, ein harmonischer Fortschritt, der sich gewöhnlich leichter Eingang zu verschaffen pflegt, als eine erst durch längere Praxis zu erreichende Formbeherrschung. Sie wird mehr und mehr das wichtigste sprachliche Mittel, um aus scholastischer Dürre zu intensiverem modernen Ausdruck zu gelangen. (Hier sei auf Plattis Chromatik verwiesen, siehe F. Torrefranca, Aufsatz in der Rivista musicale italiana 1910.)

Der zweite Satz beginnt verheißungsvoll, doch schon im dritten Takt behilft sich Beck mit konventionellen Sechzehnteln und Sechzehntel-Triolen (vgl. Rinaldo, Stamitz, Filtz), statt die Erfindung fortzuführen. (Ebenso verfährt später der junge Boccherini im ersten Satz seines op. 1 Nr. 1.) So wird Empfindung nur erst von Ferne angedeutet, gleich deckt sie eine spielerische Unnahbarkeit wieder zu. (Gerade dieses Rokoko wird von Beck in seinen folgenden Werken überwunden. Der Zickzack der Geschichte, die jedesmal erst nach Beendigung einer Zeitepoche die siegreichsten Kräfte hervortreten läßt, kann deutlich im Kleinen auch bei unserem verschollenen Beck verfolgt werden. Es gilt daher, gegen Hegels notwendige Entwicklung[2] das weite Feld der Möglichkeiten abzusuchen, um nicht al fresco nur einige Schlagworte in der Hand zu behalten.) Allerdings war der zweite Satz behindert, aus leichtem Gefühl herauszutreten, solange die Ecksätze über das Neugalante nicht hinausgelangt waren (vgl. dagegen Rinaldos zweiten Satz, dem die Wucht und Ausdehnung des ersten entspricht.) Zur Sequenzwiederholung, Takt 19—21 sei vermerkt: In den eigentlichen Themen werden in der vorhergehenden Zeit gern die Schlußtakte wiederholt oder variiert (siehe Rinaldo, Sammartini, Stamitz, auch Beck erstes Thema im ersten Satz), nur in den Durchführungen bleibt als Sequenz eine Suitentechnik wirksam, deren man sich bei den wenigen Satzmöglichkeiten des thematisch periodisierten Stils als eines bescheidenen Mittels gern bedient. In dieser eintönigen Sequenz bleibt auch Beck hier noch stecken. In der Reprise macht das Thema einen neuen Ansatz, aber auch hier reiht sich nur eine Kadenz an (die in op. 1 Nr. 1, zweiter Satz, von Beck wiederkehrt), wie im mittleren Stadium Stamitz'. Überall stoßen wir auf Züge, die sich als jugendliche ausweisen, siehe auch die schon erwähnte Stamitzsche Phrase  [3], die nach

[1] S. auch den Mozartrivalen Martini noch in der späteren Zeit der achtziger Jahre.

[2] Vgl. Schopenhauers Stellungnahme gegen Hegels Geschichtsauffassung in „Die Welt als Wille und Vorstellung", § 35, bes. letzter Absatz.

[3] Sie findet sich eindringlich auch in Rinaldo da Capuas Sinfonie, zweiter Satz (Sarasin-Sammlung).

einer Steigerung, nicht gleichgültig nach einem Abgesang am Platze wäre. Auch in diesem Satz wirken die Bläser mit — was noch ungewöhnlich ist — und greifen wie im ersten Satz selbständig ein, ein der Jugend gemäßes Aufgreifen einer modernsten, äußerlich sichtbaren und leicht nachzuahmenden Errungenschaft (vgl. Stamitz, op. 4, Esdur, erster Satz). Was Beck wirklich später aus ihr erzielt, zeigt die Hörnerbehandlung in seiner Esdur-Sinfonie, op. 3. In der Einleitung ist schon darauf hingewiesen worden, daß der Dualismus in Form und Einzelstilistik zu einem Stimmendualismus führen mußte, der — weg von der bisherigen Monodie — auch differenziertere Instrumentation nötig machte. Auffällig mag auch in den Eckſätzen die Verwendung der Fagotte erscheinen (statt der Hörner). Die Fagotte trifft man erst von den siebziger Jahren an notiert, zu welcher Zeit eine mehrartige Bläserbesetzung einsetzt (von Gossec, concerts des amateurs ausgehend), als Folge der Sinfonie concertante, denn sie dient solistischem Hervortreten, siehe Kozeluch (und besonders Mozart). Aber das Fagott war wohl nicht wie Klarinette und Waldhorn ungewöhnlich (siehe Mercure de France, Juni 1753, S. 166 u. 168, wo die Verwendung der Waldhörner, Pauken und Trompeten in Sinfonien besonders vermerkt wird[1]). Fagotte waren seit Beginn der französischen Oper, also seit Camberts „Pomone" 1671 (nach Nef, Vorlesung über Musikinstrumente) im französischen Opernorchester vertreten, und man wird mit der Annahme nicht fehlgehen, daß sie in dem stark besetzten Orchester der Concerts spirituels und eines Mannheimer Orchesters (entgegen den kleinen Kapellen, z. B. an ländlichen deutschen Fürstenhöfen) zur Verstärkung und auch zum Tonhalten der Baßtöne (außer dem Cembalo) herangezogen wurden. Durch das Ausschreiben der Fagotte scheint Beck eher haben andeuten wollen, daß die schwerer belastenden Hörner hier nicht am Platze seien. Immerhin mag unabhängiges Denken (wenn auch noch nicht Gefühl, das außer dem Denken erst künstlerisch wirksam werden muß) schon aus diesen instrumentalen Verschiebungen sich ankündigen. Es wird äußerlich auch von der Dreisätzigkeit dieser Sinfonie bewiesen, die auch in op. 1 beibehalten wird und Stamitzs Viersätzigkeit verschmäht[2]. Beck hat nach der Zeit seines Auftretens in entscheidender Weise — (wie die zusammengedrängte Form seines op. 1 zeigt, sind innere sachliche Gründe maßgebend gewesen) — je nach Inhalt und Anlage das italienische Schema der Stamitzschen Zersplitterung in zuviel Sätze wieder vorgezogen. So ist auch die galante Sinfonie der sechziger und siebziger Jahre zumeist dreisätzig[3]. Letztere beweist damit nicht nur eine italienische Abstammung, sondern wohl erwogen bleibt ein kleineres Zwischenstück weg, das bei dem leichten Charakter der Eckſätze überflüssig war. Entgegengesetzt bildete Stamitz einen letzten vierten Satz im Sonatentyp aus, weil er bei der größeren Fassung des ersten Satzes als Gegengewicht nötig wurde. Der dritte Satz ist hier wie bei Filtz am befriedigendsten ausgefallen, weil das Streben nach nur flotter Schreibweise im tanz-

[1] Klarinetten treten erst später hinzu und sind nicht zu verwechseln mit den clarini, die in Trompetenart geschrieben, zur Bläserverstärkung noch in den sechziger Jahren beitrugen. S. die Gossecsche Sinfonie Esdur, op. 8, in der Abschrift des Collegium musicum, Basel (in der Sarasinschen ohne clarini).

[2] Stamitz, der in seinen frühen Werken dreisätzig ist, unterwirft sich dem italienischen Modus noch in der entscheidenden (neuitalienischen) Sinfonie, Sar. 395, vgl. auch Filtz 413.

[3] Daran ist keine Pariser Verlegergewohnheit schuld, wie angenommen wurde. Noch Boccherinis galante Sinfonie op. 22, Nr. 1 z. B. ist dreisätzig, die inhaltstiefe, op. 16, Nr. 3 viersätzig.

rhythmisch schon vorwärtsgetriebenen letzten Satz am ehesten befriedigt werden kann. Die Form A–B–A (A hat zwei Themen) kann man Sonate oder Rondo nennen, je nachdem man den b moll-Teil selbständig oder als thematische Verarbeitung des zweiten Gedankens im ersten Teil auffaßt. Eine Entscheidung hierüber erscheint nebensächlich, denn das Wesentliche sind die italienischen Wurzeln mit den kleinen Gedankenperiodisierungen (siehe die jungen Neapolitaner, für den Mollteil auch Rinaldo und Wagenseil, Sarasin 188 und 191, letzte Sätze), die über Filtz, Sarasin 389, und Stamitz, letzter Satz der Pastorale, zu ihm reichen. Ich verweise auf den zweiten Gedanken, der schön ausgebildet als zweites Thema bei Stamitz in dem eben erwähnten Satz, aber primitiver schon bei Jomelli, Sarasin 259, letzter Satz, zu finden ist. Auch die Phrase des dritten Taktes bei Beck ist Jomelli entnommen (Takt 7/8 des letzten Satzes, Sarasin 259). Aus diesen Beispielen kann ersehen werden, welche „wesentliche" Suprematie wirklich von Italien ausging und wie falsch es wäre, die Stamitzsche Sinfonie losgelöst als maßgebende Herrscherin auszugeben[1]. Den Beginn des Satzes vergleiche mit dem ähnlichen bei Filtz, erster Satz 386. Die Zweistimmigkeit, die so zu verstehen ist, daß aus der primitiven Monodie durch den freien Rhythmus selbständigere Begleitstimmen entwickelt werden, beginnt ein Mittel des Satzbaues zu werden, das im Kontrast aufeinanderfolgenden Gegenübers (kein gleichzeitiges Ineinander!) den Verlauf flüssiger macht. Geschickt kommt der orchestrale Gegensatz zwischen Bläsern und Streichern zur Geltung. Plastisch wirken die mehrmals wiederkehrenden 32stel der Streicher, die durch das Gegenspiel der Bläser motiviert werden. In der figurativen Erfindung liegt, wie sich besonders später in op. 3, Es dur, ergeben wird, ein Hauptquell Beckscher Kraft. Während Stamitz mit der thematischen Periode als Ganzem noch beschäftigt ist, und sie noch steif bleibt, beginnt jetzt (vom neuen Violinspiel mitbewirkt), auch ein figurativer Neubau (siehe vorher Sammartini, Filtz, später besonders Boccherini), der die feine Ziselierung, Beweglichkeit und Nuanzierung auch der deutschen Kunst beschert. (Man vergleiche etwa Eichner mit Stamitz, um zu ersehen, welche produktive Leistung inzwischen vollbracht worden ist.) Auch hieraus mag deutlich werden, von wie vielen Seiten die Bausteine zur neuen Sprache herangeschafft werden mußten, daß es in dieser neuschöpferischen Zeit an allen Ecken gährte. Wenn erst die Fülle der sich überstürzenden Produktion von 1760—75 bekannt sein wird, werden keine langatmigen Beweise gegen die „expressionistische" Simplizität Riemannscher Geschichtsdarstellung mehr nötig sein, die einige hervorstechende Punkte, keine eingehende Entwicklung bietet. Diese Anfangssinfonie ist gerade deshalb auch ausführlich besprochen worden, um mitten in das vielseitige Geschehen der Zeit hineinzuführen (und gar bei einem Künstler, der sich selbst als Schüler von Stamitz bezeichnet hatte).

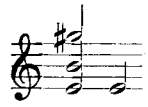
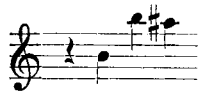
[1] Nirgend in den alten Quellen findet sich von ihr derartiges angedeutet. (Hierbei sei gesagt, daß die alten Quellen gewöhnlich richtiger orientieren, als neuere Beurteiler, die zeitlich und subjektiv färben.) Die rühmenden Zeugnisse über die Bedeutung des Mannheimer Musiklebens gelten erst Cannabich und seiner Zeit und wurden nur vermutungsweise auf Stamitz übertragen. Das, was Mannheimer Schule genannt wird, war anscheinend zunächst eine neue Violinschule (von den italienischen Errungenschaften eines Corelli und Tartini ausgehend, vgl. M. Corette, Einleitung seiner Klavierschule, Paris 1753). Weil die neue Spielart gewaltigen Einfluß auf die Komposition ausübte, entstand jenes gemeinsame Band schulmäßigen Betriebes (dem sich der „italienische" Holzbauer erst Ende der sechziger Jahre, also nach den Taten der jungen Generation und nicht schon unter Stamitz einfügt), jene Anhäufung von Komponisten, die alle Violinspieler sind, und unter denen Stamitz trotz einer überragenden Bedeutung als Komponist nur ein Glied ist.

Haben wir — negativ — hier die Quellen aufgezeigt, so gelangen wir in den nun folgenden Werken zum wirklichen Beck. Es scheint uns, als seien wir nach einer langen Wanderung in den scholastischen Gängen der Suite und Sinfonie, nach einem Aufenthalt in südländisch kahlen Bergen in unsere Heimat zurückgekehrt (die seit hier existiert), in duftendes Grün und Waldesschatten, eine solch neue Empfindungswelt tritt in Erscheinung. Nicht die Erfindung an sich (siehe noch Filtz) kann das jemals vollführen, sondern nur ein Wille, der über die Erfindung hinaus auf ihre Ausdruckssteigerung abzielt. Das bedeutet aber in der Sinfonie, die sinfonische Form als Mittel der Inhaltssteigerung betrachten. Deswegen erscheint jetzt umgekehrt die Form und jede Steigerung in ihr inhaltlich begründet. Dagegen verzichtet Beck in op. 1 nicht nur ganz auf die Bläser, sondern die Sätze werden in Abwehr jeglicher bloß formaler Aspiration sogar wieder auf einen kleineren Raum zusammengedrängt[1]. Deswegen kann sich in der Sinfonie Nr. 1, gmoll[2], dieser gesteigerte Ausdruckswille auch souverän der Form bedienen, statt daß der Komponist noch ängstlich bemüht wäre, nur ihr zu genügen. Ja, es findet sich im ersten Satz, in der Durchführung, eine Wiederholung der ersten Hauptperiode (Bdur, dann unmittelbar in gmoll), die in der vorhergehenden Sinfonie als formale Nachlässigkeit getadelt wurde, hier durch einen impressionistischen Hauch, der das Stück durchzieht, auch formal unauffällig wird. So stark beherrscht der Reiz des Inhaltlichen den Zusammenhang. Dieser beruht nicht auf der thematischen Erfindung allein, die plötzlich neu und unerhört vom Himmel fiele (alles Werdende hat einen es erzeugenden Vorgänger, es gibt stets nur halbwegs Neues), sondern zur eigentlichen Neuerfindung treten unterstützend technische (besonders dynamische und harmonische) Hülfsmittel, die ebenso einem Werdegang unterliegen. Erfindung und Technik zusammen schaffen erst den Anschein neuen Lebens[3]. So tritt durch eine Steigerung gegensätzlichen Ausdrucks (starke Kontraste) und demzufolge durch Nuanzenreichtum erst eine aus der Tiefe emporsteigende Empfindung zutage, die in dieser Absicht ihre Ausdruckserweiterung von der ersten Note an gefühlsmäßig (moderne Kunst, Erfindung, das Einzelne steht voran), nicht formal (Suite, Aufbau, alte Kunst, die einheitlich auf Totaleindruck, Architektonik ausgeht) wirken will. Dadurch entsteht das Neu-Wunderbare Beckscher Kunst. Ziehen wir nochmals seine Vorgänger heran. Filtz mengte gefällige Gedanken in den Satz, Stamitz hatte erstes und zweites Thema mit anscheinend gegensätzlichem Ausdruck, aber das inhaltliche Bild ist noch zu vage, zu wenig vermögend, Stimmung zu zeugen, es wirkt formal

[1] Daß Sinfonien, wie auch der Titel sagt, und keine Quartette etwa vorliegen (vom Usus der Pariser Verleger, die Bläser ad libitum zu lassen, sei hier abgesehen), ergeben die mit größter Wucht gestalteten Gegensätze, die Tuttis, die dem Satz trotz seiner Kürze den Zug ins Breite geben, und das Fehlen durchgehender Stimmenselbständigkeit. Die Quartette werden im Mercure de France in den sechziger Jahren gern als quatuors dialogués bezeichnet (s. die Ankündigungen Toeschischer und Haydnscher Quartette). Allerdings nähern sich von dieser Zeit an Sinfonie und kleine Kammermusik (während sie vorher besonders bei Sammartini noch ganz verschiedene Behandlungsweisen zeigen), veranlaßt durch die thematische Periodisierung und der daraus resultierenden Kleinteiligkeit, sowie durch die vollends nivellierende galante Inhaltsbeschränkung.

[2] In der Sarasinschen Sammlung sind gerade bei den Beckschen Sinfonien oft Sätze aus verschiedenen Sinfonien zusammengestellt, so auch bei dieser, anscheinend weil nach oft gewaltigen Vordersätzen der Abstand von minderwertigen zu stark hervortrat.

[3] Die Mitwelt sieht das Neue oft nur in „Technik" und glaubt, es könne ein alter Inhalt darin stecken (s. Wagners und Mahlers anfängliche Beurteilung).

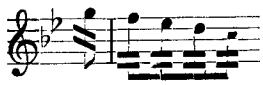
(zum Aufbau des dualistischen Satzgefüges). Im Trio Fdur hatte Stamitz seine höchste Stufe erklommen, aber hier fehlt die breite Wucht der Sinfonie; gleiches gilt für die Lyrik Sammartinischer Kammerkunst. So bleibt nur Wagenseil zum Vergleich übrig. Er hat stark gegensätzliche Gewalt, und deswegen ist auch in seinen ersten Sätzen oft der Ausdruck vor der Form betont, aber er besitzt als älterer Musiker noch nicht jenes freie, ungezwungene, phantastische (dualistische) Verfügen, als dessen Vorbedingung das Nebeneinander vom ersten und zweiten Thema erst bewältigt sein mußte. Der erste Satz von Wagenseils Edur-Sinfonie, Saraſin 188, geht im Gegensätzlichen weit, gleich zu Anfang fährt das  dazwischen, später das  , aber es sind nur aus einer gedanklichen Einheit geformte Variationen, nicht stoffliches Aufeinanderplatzen von Verschiedenem[1]. Die gesteigerte Kontrastwirkung empfand die Sinfonie ja von Anfang an als ihr Bedürfnis, ohne aber zunächst inhaltlich einen Stoffgegensatz aus primitiven Andeutungen herausentwickeln zu können (auf welchem Grund ihre schwache Wirkungsmöglichkeit auf uns beruht)[2]. Beck, der mit seiner Generation als erster in den Genuß einer anscheinend fertig präsentierten dualistischen Anlage kommt, setzt die Entwicklung fort, indem er zuerst inhaltlich so intensiv wirkt. Dadurch wird er zum eigentlichen großen Wegbahner der klassischen Kunst, die ohne die unerhörten Sprachschätze der jungen Generation mit leeren Händen dagestanden hätte. Wohl geht die Entwicklung an Beck vorüber (neben ihm bemühten sich besonders Gossec und Boccherini den Ansturm der galanten Befriedigung abzubiegen), aber seine Existenz ist doch unersetzlich gewesen. (Man darf einschieben: „es geht dir nichts verloren", Mahler, 2. Sinfonie[3].) Wie ein zart trauerndes Intermezzo hebt der erste Satz an — (die Bezeichnung „Allegro" ist ein Kollektivbegriff, der hier ein tempo moderato bedeutet) — nur ganz lose damit verbunden erfolgt auf A (a–a) (2 + 2 Takte) ein Abgesang B (b–b–b–b) (à 1 Takt), deren viermal wiederholtes B eine inbrünstige Empfindung (vgl. Thema des zweiten Satzes) dem ganzen Thema einflößt. Eine neue Periode schließt in motivischer Anfühlung an die erste ohne weiteres ein Bdur (nach gmoll) an, was, wie schon gesagt, hier keine formale Schwäche ist, wie in der vorhergehenden Sinfonie, sondern da inhaltlich keine Verbindung, vielmehr ein Gegenüber stattfinden soll, eine restlose Konsequenz des thematisch periodisierten Stils, wie schon bei Stamitz, Pastorale und Wagenseil (Saraſin 188). (Mit letzterem sucht er, wie schon gesagt, das thematische Nebeneinander durch Kontrast zu „motivieren".) Die unvermittelte Aufeinanderfolge thematischer Gruppen, ohne sie durch nur „formale" Einschiebsel zu belästigen, beweist nochmals, daß die Steigerung der inhaltlichen Wirkung ihm am Herzen liegt. Kaum erhebt sich im dritten Takt dieser zweiten Periode eine Sequenz, da gibt es plötzlich vor dem siebenten Takt der zweiten

[1] Vgl. den Unterschied zwischen eigentlicher Durchführung und Durchführungserfindung, wie er sich bei den Sinfonien Mozarts und Beethovens äußert.

[2] Der Inhalt mußte also erst ausgekostet werden (Vordergrundsperspektive werden), bevor man die Formaufgabe wieder voranstellen konnte. Deswegen werden jetzt zunächst nur die momentanlokalen Techniken gesteigert.

[3] Glucks späteres Schaffen muß auch aus diesem Gesichtspunkt heraus beurteilt werden.

Periode ein Atemanhalten (figurativ, harmonisch, rhythmisch wirksam, besonders sei auf die rhythmische Rückung aufmerksam gemacht), mit dringlicher Innigkeit erhebt sich (calando) eine Frage (in c–c–c–c à 1 Takt), der die Takte 5—8 der ersten Periode entsprechen (ebenso wie Takt 1—3 dieser Periode den Takten 1—4 der ersten Periode). Es waren bisher zu verzeichnen: Erste thematische Periode, unmittelbar anschließend zweite thematische Periode, die anscheinend von einer ganz andern Seite angefaßt, nur die Fortsetzung der ersten war. Jetzt folgt die Antwort, die nicht nur für die zweite Periode, sondern für alles bisherige gilt,

In einem rauschenden Tutti wirkt sie sich aus. So wird trotz der kleinen thematisch-periodisierten Abschachtelung ein zusammengehöriger Komplex, Satzteil, geschaffen, der von inhaltlicher Durchdringung, nicht formal, allein vom Sonatengerüst (Stamitz) bedingt ist. Der zweite Hauptgedanke (aus der Calandostelle erfühlt) setzt darauf mit ungeheurer Wucht ein. In dem schnellen unmittelbaren Gegenüber steigern bisher unerhörte Dissonanzen (der Harmonisierung und des Stimmengegeneinanders) die inhaltliche Wirkung und formale Bindung. Dissonanzen gab es auch bisher (siehe Sammartini, C dur-Konzert), aber sie entwickelten sich in gleichmäßigem Verlauf des Stückes, wie dieser selbst. Das Typische der neuen Dissonanzierung ist ihre absichtliche Plötzlichkeit, ihr Dazwischenfahren, ihre freie Unmotiviertheit (motivierte Dissonanzen werden bald als Konsonanzen empfunden). Nur durch Ausdrucksgegensatz (also etwas Negativem) erklärt sie ihre Existenz. Wieder können wir Beck ins Herz sehen. Stärksten dramatischen Ausdruck sucht er; zu ihm braucht er die technischen Hülfsmittel, und durch diese beherrscht er auch die Form, denn die knapp nebeneinander gestellten Perioden bilden durch den aufs Schärfste heraustretenden Kontrast einen zusammengehörigen Körper. (In ähnlicher Weise ist dies im kleinen schon bei der thematischen Formel A—B der Fall.) Damit krönt er das kleine Stamitzsche Gebäude op. 4, das in dem mehr erzählenden, gleichmäßigeren Nebeneinander seiner Teile auseinander gefallen war. Wiederum unterbricht Beck den Aufruhr der Gefühle und lenkt in die still aufschluchzende Demut der Anfangstakte der zweiten Periode ein, die ihren befreienden Abschluß in der aus der ersten Antwort umgebildeten kräftigen Bejahung findet:  statt: . Eine Tuttikadenz stellt den breiteren Rahmen her. Auch sie ist eigenartig gebildet durch den großen melodischen Schritt der Septime[1] auf- und abwärts (später von Mozart und seinen Zeitgenossen häufig verwandt). Hiermit schließt der erste Teil, wunderbar eindringlich durch die scharfe Beleuchtung, die, wie gesagt (neben der ersten Erfindung) durch technische Hilfsmittel erzielt wird, en detail, nicht großformal. Zwei entgegengesetzt charakteristische Züge seien schon angedeutet: Zwischen den Perioden türmen sich die Gegensätze unmittelbar auf, was trotz der kleinen Form etwas Monumentales der Sinfonie sichert; dagegen ist in den Perioden eine harmonische, rhythmische, dyna-

[1] Der Septimenschritt abwärts ist auch in der älteren Sinfonie häufig, sowohl in der Coda als Leiteton—Grundton, wie auch melodisch ausdrucksvoll (s. Tartini, zweite Sonate, erster Satz des bei Peters mit op. 1 (!) bezeichneten Werkes.

mische Differenzierung eingetreten, die ganz neuartig die Sprache schon im einzelnen biegsam macht (siehe die Calandostelle), während der Kontrastgegensatz der Perioden zwischen diesen doch noch gleichzeitig die lineare Bestimmtheit der älteren Musik festhält[1]. In der Durchführung wird die thematische Periode in B dur unmittelbar in g moll wiederholt. Welche Intensität des Inhalts, welche selbstverständliche Anmut oder welch monumentale Größe gehören dazu, solches in der Sinfonie erträglich zu machen! Der zweite Teil des ersten Themas wird mit schweren, düsteren Baßschritten fortgesetzt. Nur gefühlsmäßig erleben wir das Weiterbauen der Durchführung. Nichts anderes ist auch nach dem starken Aufschreien im ersten Teil mehr möglich. Der Ausdruck steigt nach pianissimo ab zu den gehaltenen Halbtonnoten (aus dem 7. bis 11. Takt der 2. Periode, 1. Teil). Es folgt eine steigernde Wiederholung einen Ton höher. Der mehrmalige Wechsel von gehaltenem f und dem pp-Hauch hat nichts seinesgleichen in der vorhergehenden Sinfonie und mag nochmals von Becks Streben nach inhaltlicher Auswirkung überzeugend künden. Sechzehntel steigen in die Höhe von pp cresc. bis zum ff des Tutti. Die Einfachheit hier zu tadeln wäre leicht, wenn man einen Notbehelf in ihr finden möchte, in dem die schaffende Erfindung bequem ausruht. (Wie von den Zeitgenossen derartig ansteigende Passagen gern benutzt werden, siehe Cannabich, Toeschi, Gossec.) Von einer solchen Schwäche ist hier keine Rede. Denn aus dem Nichts, in das wir versanken, sollen wir uns traumverworren erheben in die Wirklichkeit tosenden Tuttis. Aus ihm gelangen wir wieder zur Calandostelle und damit in die Reprise. Der zweite Hauptgedanke wird diesmal gesteigert (in drei verschiedenen Modulationen, die stets mit dem g der Oberstimmen beginnen), dem Verlauf des Stückes entsprechend, das einen ausgedehnteren und eindringlicheren Gang (als im 1. Teil) hinter sich hat. Dem entsprechend ist auch die Coda ausgedehnter. Damit haben wir das erste moderne Stück kennen gelernt, ein Stück von einer neuen Vollkommenheit des Schauens, Seelengemälde, nicht mehr Architektonik. Sogar das exponierte Thema scheint überwunden denn kaum kommt uns zum Bewußtsein, daß solche existieren oder welche Stellen als überragende Themen zu bezeichnen wären. (Statt vom 1. und 2. Thema kann man ebensogut von drei Themen sprechen, wenn man als 2. die 2. Periode annimmt, deren Schluß am Ende jeden Satzteils mit dem 3. Thema verbunden wird.) So gleichmäßig stark ringt sich Beck zu einer letzten Intensität des Unmittelbaren, Unverhüllten auf, vor der Stamitz, der den neuen sehnsüchtig-pathetischen Ton schon angeschlagen hatte, noch gestrandet war. Der gleichmäßige Fluß verwandelt sich in ein persönliches Gegenüber des du und du. Die „dramatische" Wendung (statt epischer Breite und lyrischer Beschaulichkeit) ist das Neue, das in die Musik einzieht[2]. Der kleine Umfang bleibt noch, aber er wird schon fast gesprengt durch die Ausdruckgewalt[3]. Von „Arbeit" kann man daher auch

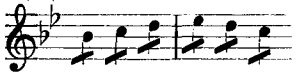
[1] Diese Beckschе Zwischenstellung ist erklärlich, denn jetzt beginnt erst die letzte Periode der vorklassischen Entwicklung, die dieser Hilfsmittel in ihrer schroffen Anwendung noch nicht entraten kann.

[2] Nicht alte Techniken, nur dieser Unterschied trennt die alten Opern vom Aufschwung der jetzt beginnenden Zeit.

[3] Im Gegensatz hierzu bilden die Klassiker Sätze, deren lange Ausarbeitung man oft missen möchte, wenn sie einem devoten formalen Müssen zu entspringen scheinen. Nur selten ist die Lyrik z. B. des langsamen Satzes so gewaltig, daß sie nach großer Ausdehnung heischt. Umgekehrt wird hier, wo für die Empfindung die Form schon fast zu eng wird, das Sinnbild einer Zeit gegeben, die (deshalb) eine wahrhafte Popularisierung der Kunst durchführen konnte. (Vgl. Rousseaus Bestrebungen.)

kaum sprechen (auch das Wort „Durchführung" hat einen falschen, zu technisch gewandten Klang für diese Kunst), denn sie will als Empfindung perspektiviert werden[1].

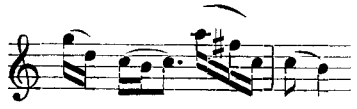
Dies läßt sich auch aus dem zweiten Satze ersehen, wo der Hauptgedanke im Anfang des zweiten Teils anders weiter empfunden wird. Auch im 5. Takt des zweiten Teils erfolgt eine Wiederholung der vorhergehenden vier Takte, aber wie ist die Version des 1. und auch des 4. Taktes eine andere geworden entsprechend der tiefen Tonlage, und wie ist diese Tonlage und diese Version begründet, wenn man die Fortsetzung hört! In den letzten sechs Takten des ersten Teils, in der eigentlichen Kadenz, leuchtet wieder jene neue „technische" Erfindungsoriginalität auf. Durch abwechselnden Rhythmus (gegen das vorhergehende) und dynamische Feinheit weiß Beck die an sich gleichgültige Melodie als plötzliches Bangen zu geben, wodurch der folgende Schlußtakt wieder eine befreiende Kraft erhält, die er in anderer Umgebung nicht aufbrächte. Durch das akzentuierte Festhalten der Phrase in dem dritten letzten Takte wird diese Wirkung noch verstärkt. Der Komponist bohrt sich in die Töne hinein, bis sie gefügig seinem Ausdruckswillen dienen.

Ziehen wir zum historischen Vergleich das herrliche Andante aus Stamitz' Ddur-Sinfonie, Saraſin 301, op. 7, Nr. 6, zum Vergleich heran. Die erste Periode geht von Takt 1–6, die zweite Periode, Takt 7–14, wiederholt denselben Inhalt, auch die dritte Periode Takt 15—20, beginnt mit demselben Motiv, erst in der Fortsetzung kommt es zu einer neuen Wendung. Die vierte Periode ist wieder die Wiederholung der dritten, mit einer verlängernden Coda versehen. Das will heißen, daß Stamitz fast suitenmäßig an einem Motiv des thematischen Gebildes klebt[2]. Beck knüpft auch an das Thema an, das aber durch die Triolen gleich eine veränderte Physiognomie erhält, dann tritt plötzlich das oben geschilderte Bangen ein, wohl auch mit einer motivischen Begründung (2. Violinstimme des zweiten Themas), aber wer denkt daran? Und auch im zweiten Teil scheint sich im 8. Takt ein völlig neues Gebilde zu erheben. Die inbrünstige Steigerung  bezieht sich auf die ersten drei Töne, aber wieder scheint sich die thematische Arbeit so phantastisch frei zu äußern, daß das Stamitzsche Anklammern an vorausgegangene Phrasen dagegen veraltet ist. Bei Beck wird erst der Inhalt frei, die dualistische Sinfonie ausgedacht, weil die thematische Arbeit neuschöpferisch sein will, nicht ängstlich das entlehnte Motiv mehr aufweist. Deswegen kann sich auch bei Beck (fast unbewußt des motivischen Zusammenhangs) ein Gegeneinander panoramaartig auftürmen. Inhalt und Form

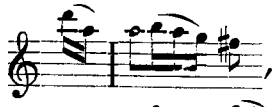
[1] Jetzt wird man (vgl. auch Glucks Oper, für die eine wichtige Quelle hier aufgezeigt ist — Orpheus fällt erst 1762), auch die in den sechziger Jahren einsetzende Periode der sentimentalen Empfindsamkeit verstehen, die im deutschen Lied, dem das italienisch-melodische Filigran abgeht, zu einem in den siebziger und achtziger Jahren übertriebenen, aber bis zum Wagnerschen Hans Sachs wirksamen Einfluß gelangt. Ihre Entstehung wurde kulturell erklärt, obwohl ihre Existenz gleichzeitiger galanter Kunst widersprach. Sie wäre undenkbar ohne vorausgehende Ausdrucksucher, die in ihr nachhallen, vulgär übersetzt und übertrieben werden. Denn weil der in die Welt gesetzte gesteigerte Ausdruckswille der neuen Kunst eine Verbindung mit der herrschenden galanten Kunst in Operette, Sinfonie (zweiter Satz s. besonders Riegel) und Lied eingehen mußte, wird die neue dramatische, sehnsüchtige Dringlichkeit eines Beck (nach dem edlen Pathos eines Stamitz) zu sentimentaler Rührseligkeit verflacht (s. Monsignys Hauptwerk „le deserteur"). Andrerseit bewahrte hierdurch die galante Kunst Töne auf (Eichner, Rigel, Monsigny), die die Möglichkeit des klassischen Umschlags vorbereiteten.

[2] Vgl. auch Wagenseil, „Rondo" der Ddur-Sinfonie, Sar. 191.

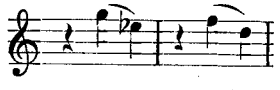
treiben sich in abhängiger Kausalität stets gegenseitig voran, und wenn bei Beck auch nicht die Tore zu größerer Form aufgesprengt werden, so ist doch schon hier ersichtlich, daß auch technisch kein Stillstand bei der jungen Generation zu verzeichnen ist (wie Riemann behauptet). Die Stilistik sei noch näher präzisiert. Wohl haben wir eine Fülle von Abstufungen erlebt, aber damit ist, wie wir schon angedeutet haben, noch kein Chopinsches Ineinander verknüpft. So sehr das cresc. und dim. dahin tendiert, so gibt es doch noch zu wenig Noten, um ein Tongewoge auch nur von Ferne andeuten zu können. Das cresc. und dim. braucht noch gewaltig die zwischen den Tönen liegende Zeit, um den Eindruck des Treibenden zu verstärken. Das Helldunkel wird noch zeichnerisch-linear, nicht mit verschwimmenden Farben ausgeführt. Zwischen den Zeilen liegt noch eine Gewalt, deren Unausgesprochenes die Buchstaben mit eherner Bedeutung hinstellt. Hierin bleibt also Beck den Alten noch näher. Zuerst war die Starre durchbrochen worden für den Verlauf des ganzen Satzes (italienische Sinfonie), dann für die Satzteile (1. und 3. Thema Stamitz'), dann für die Aufeinanderfolge der Perioden und schließlich waren in diese selbst das cresc. und dim. eingedrungen; aber die einzelnen Töne dem Dualismus gefügig zu machen, sie verschwimmen zu lassen, war noch nicht erfüllt. Hierin erst setzt sich der Wille der Moderne bis an sein Ende durch. Dazu war das Stimmengewoge der Mehrstimmigkeit erforderlich, eine Aufgabe, die wegen der technischen Kompliziertheit in der Sinfonie nicht sofort erfüllbar war. (Boccherini wird, soweit möglich, dieser letzte Vollender der vorklassischen Zeit.) Vielleicht könnte man auch meinen, daß, wie das Beispiel Sammartinis zeigt, ein Italiener schon allein mit Hilfe der Oberstimme die Tonvibration durch figurative Melodik hätte erreichen können (eher als es der schmalen „melodia Germanica" möglich war.)[1] [2] Dem gegenüber müssen wir erkennen, daß diese Lösung unbedingt den Zeittendenzen widersprochen hätte. Italien ist in seiner komischen Oper mit der Melodieneinfachheit Deutschland vorangegangen und auch in der Instrumentalmusik ist dieselbe Tendenz zu beobachten. Tartinis breite Gesanglichkeit



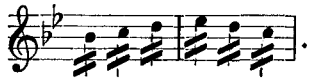
ist bei Stamitz schon gewaltig eingeengt:



, und bei Beck gibt es Höhepunkte von melodisch einfachster Fassung:



und



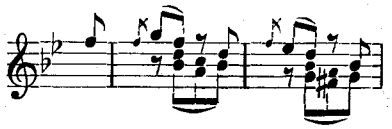
.

[1] Mozarts italienische Bildung zeigt sich auch im Gegensatz zu Haydns einseitig deutsch linear gebliebener Bestimmtheit. Man beachte auch die auffällige Tatsache, daß der galante Stil bei dem ihm so unadäquaten deutschen Wesen durchdrang, ja erst durch dieses vollendet wurde, was nur negativ aus dem Fehlen melodischen Überschwangs abgeleitet werden kann.

[2] Der Genuß der früheren Zeit an der Figuration der Suite, die auf einer höchsten Steigerung des Gesanglichen beruht (Tartini) ist uns oft langweilig, weil uns nahezu ein neuer Sinn hierfür fehlt. Und doch beruht die Möglichkeit dieser einstimmigen Kunst nur auf der Ausschmückung der Oberstimme. (Vgl. noch den orientalischen Gesang, frei in der Länge, nur figurativ rhythmisierend und modulierend — arabischer Gesang, auch der neugriechische, wie der jüdische Thoragesang gehören hierher; sie sind Koloraturgesang, man gurgelt ihn in der Kehle, keine präzise Bruststimme singt, die sich einer geregelten Einteilung einfügen muß.) Die Verzierungen Tartinis und der neapolitanischen

Wir haben also nicht nur ein besonderes nationales, sondern überhaupt ein stilistisches Ergebnis zu konstatieren. Erst nachdem die Melodie so schmal geworden war (statt barock wieder primitiv), setzt mit Becks späteren Werken eine feinere Kultivierung und Differenzierung der Oberstimme wieder ein, die in dem melodiös überreichen Boccherini ihren Höhepunkt findet, obwohl er in der Enge der periodisierten Thematik doch lange nicht mehr die figurative Ungebundenheit eines Sammartini aufweisen kann[1]. (Haydns wütende Ablehnung Sammartinis hat in diesem „melodisch-figurativen" Kontrast beider ihren vielleicht wesentlichsten Grund. Deswegen wohl vor allem galt Sammartini ihm als Schmierer.) Hier ist bei Beck die Melodie an sich noch armselig und gelangt erst durch den thematischen Verlauf und durch die Mitwirkung der Harmonie usw. zu ihrer Bedeutung (vgl. Glucks identisches Bemühen)[2]. Andrerseits, Stellen wie die plötzlichen Halbtöne im ersten Satz mit ihrer Harmoniewirkung wurden stilistisch erst möglich, nachdem das Melodische so einfach geworden war. Dem Barock ward auch im Melodischen durch die zur Herrschaft gelangte thematische Periode ein Ende gemacht. In sie mußte sich die Melodie zuerst einfügen. Deswegen wird sie einfach, aber durch diese Einfachheit wird sie gefühlsmäßig popularisiert und (statt der nur in den kleinsten Teilchen phantastischen Koloratur) ungeahnt mächtig als primäre Eingebung.

Der dritte Satz hält keinen Vergleich mit den zwei vorhergehenden aus und man versteht kaum die Zugehörigkeit dieses Satzes zur Sinfonie, wenn nicht als eines kleinen typischen Zeitstückchens. (Vgl. Tartini, 4. Sonate (Peters) und später selbst noch Boccherini op. 22, Nr. 1.) Wie Beck im ganzen Lebenswerk beweist, so scheint er auch hier im Kleinen die Kraft der Anspannung nicht haben aufrecht halten können. Historisch ist bei dieser Sinfonie ein bestimmender Einfluß Wagenseils erkennbar, wie eingehender nachgewiesen sei. Die Verachtung des großen Formats (das auch bei Stamitz, op. 4, aus formalen Gründen zusammengeschrumpft ist), die inhaltliche Vertiefung, das kontrastreiche Spiel im Gegeneinander der Perioden, die Ausdrucksgebung als erstes Bestreben auch in den Zwischenteilen, all dies weist auf Wagenseil, der wie kein anderer zuvor auf diesen Pfaden vorwärts gestrebt hatte[3]. Auch übereinstimmende Einzelheiten finden sich. Becks 2. Periode im 1. Satz

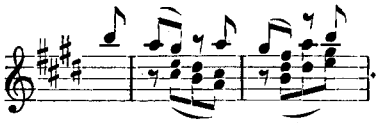
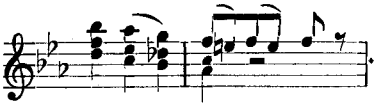


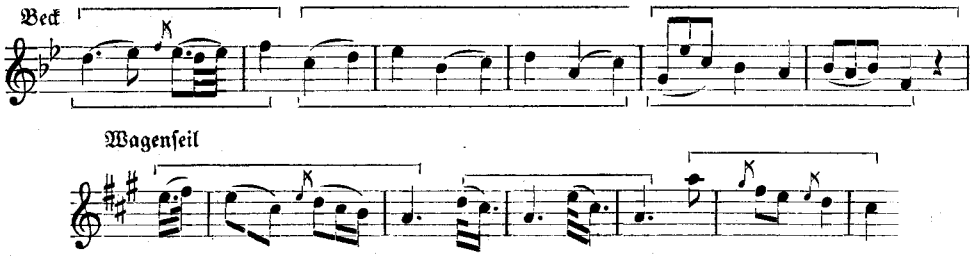
Oper müßten unter diesem Gesichtspunkt gestaltet werden, nicht unter Taktzwang. Die Verzierungen Mozarts scheinen ja auch noch oft den Takt sprengen zu wollen, werden aber galant gefesselt.

[1] Die Entwicklung zeigt sich auch am französischen Singspiel von Monsignys einfacheren thematisch regelmäßigen Gebilden zu den graziös schwingenden Tönen Grétrys, wie gerade dies Beispiel zeigt, in engstem Zusammenhang mit der Steigerung kurzer vier- oder achttaktiger regelmäßiger thematischer Gebilde zu weitspannenderen, auch „motivisch" oft schon erweiterten Gruppen.

[2] Unsere ganz moderne Kunst, die seit Wagner mehr und mehr zu motivischem Material zurückkehrt, hat deswegen oft so wenig Überzeugendes, weil die Harmonie, die sich im Motiv nur kurz und eindeutig manifestieren kann, dieselbe Stütze noch abgeben soll, wie vorher bei der thematischen Periode.

[3] Umgekehrt könnte Wagenseil durch Beck auf die letzte Höhe seiner Kunst geführt worden sein, was aber unwahrscheinlich ist (abgesehen von Wagenseils Erfolgen in Paris schon Februar 1759) wegen seiner Stilistik, die der Beckschen zeitlich vorausliegt. (Nachahmungen ohne stilistische Färbung sind unmöglich.)

vergleiche mit Wagenseil, Sinfonie 189, Edur (die als die für Beck wirkungsvollste bezeichnet werden muß) 2. Satz:  . Auch die Begleitstimmen sind identisch. Vergleiche auch die Stelle aus dem Menuett Becks, Sinfonie Saraſin 2239  . Ebenso zeigt die Themenbildung nahe Verwandtschaft auf. Das Thema des zweites Satzes bei Beck und des zweiten Satzes bei Wagenseil ist dreiteilig, in der Mitte Sequenz bei Beck, Wiederholung bei Wagenseil (die Sequenz ist ein Fortschritt).



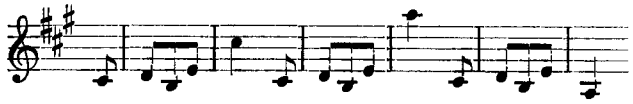
Obwohl Wagenseil im dritten Satz der Ddur-Sinfonie eine hingebende Wärme romantischer Art aufweist und im zweiten Satz dieser Sinfonie monumentale Pathetik an Beck weitergibt (1. Satz der gmoll-Sinfonie, op. 1), so ist er doch im allgemeinen noch zu sehr in seinem kleinen Gehäuse eingesperrt, als daß Beck die selbstbewußte Sicherheit der neuen Form ohne das ausreckende Stamitzsche Vorbild hätte besitzen können[2]. Beck erscheint somit als Quintessenz beider Vorgänger, deren vollkommenste oder bestimmendste Wesenszüge er zu vereinen scheint.

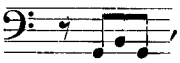
In der Fdur-Sinfonie aus op. 1, wo sich Beck eine andere Aufgabe stellt, dominiert wieder das Filtzsche italienische Wesen, aber in einer formalen Sicherheit, wie sie nur aus Stamitz' letzten Sätzen erwachsen konnte. (Auch in dieser Sinfonie werden wir daneben wieder Wagenseil bedeutsam nachweisen können.) Aber neben Becks leichtbeschwingter Glätte in Ausdruck und Form wirkt jetzt selbst ein Stück, wie das Fdur-Trio von Stamitz, steif und altmodisch. In letzterem ein frohgemuter Schritt, Absätze (Kadenzierungen) nach fast jeder Periode, bei Beck ein unaufhaltsames Dahineilen ohne Erdenschwere, eine sprudelnde Verve. Der geniale Jüngling hat wie im Sturm das erste Problem des Tages gelöst (die Stamitz-Filtzsche Vereinigung und Potenzierung). Das erste Thema dieser Fdur-Sinfonie vergleiche mit dem Thema der 2. Ddur-Sinfonie, letzter Satz, von Wagenseil, Bd. 19 der „Denkmäler in Österreich". Beck nimmt das Wagenseilsche Motiv auf, das in der galanten Zeit und auch bei Beck häufig wiederkehrt, verarbeitet es in der Thematik A—B, so daß der Suitencharakter, der im fortlaufenden Gang der Wagenseilschen Unterteile zu erkennen

[1] S. ein ähnliches, aber thematisch primäreres Thema bei Galuppi, Ddur-Sinfonie, zweiter Satz, Leipzig 1757.

[2] Auch ist Wagenseils Plastik, wie vorher gesagt, eher eine Folge seiner motivischen Arbeit, die Beckſche aber die primäre Absicht, um das thematisch-periodische Nebeneinander zu rechtfertigen.

war, verschwindet[1]. Bei Beck schließt sich die Wiederholung mit motivischer Sequenz als Überleitung zum zweiten Thema an. Diese organische Bindung ergibt den neuen fließenden Verlauf, während vorher die Wiederholung nur eine Verlängerung des Themas erzielte[2]. Hier war Jomelli mit seinem motivischen Material sein Vorbild gewesen, das noch nicht wie bei Stamitz durch eine thematisch-kadenzierte Fassung eingeengt ist. So kommt Beck dazu, die eingeschachtelte thematische Periode durch ein treibendes Motiv auszudehnen. (Man vergleiche z. B. Schluß des ersten Teils der Pastorale von Stamitz mit Becks op. 1 Nr. 5 letzter Satz. Bei Stamitz ist die Phrase

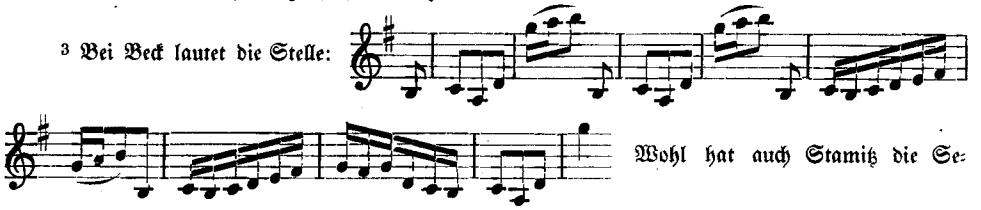


nur als Wiederholung, wenn auch melodisch sich steigernd, gebraucht, Beck dagegen fühlt das Bedürfnis, motivisch weiter zu führen, zu entwickeln, um die enge Periode zu vergrößern. Dies ist eine wesentliche technische Bereicherung[3].) Wegen des schnellen Tempos und des leichtflüssigen Vortrags scheint der Eintritt des zweiten Themas weniger inhaltlich als formal empfunden werden zu können; das wäre ein Irrtum unsrerseits, sofern er von unserer „tiefsinnigen" Attitude ausginge, Leichtflüssiges formal und Pathetisches inhaltlich aufzufassen, was selbstverständlich ganz falsch sein kann. (Siehe Mozart, vgl. Nietzsche.) Die Stellung des zweiten Themas so nahe am ersten stammt von Stamitz, op. 4, siehe Esdur-Sinfonie, vgl. auch Cannabich. Das folgende Tutti erscheint wieder in gefühlsmäßiger Assoziation (aus dem zweiten Thema) erwachsen, dann tritt in den Bässen das Anfangsmotiv hinzu, als „Arbeit" unbedeutend  , aber gerade richtig proportional, um das leichte Gerüst zu tragen. Der Tonleiteranfang bezieht sich auf den Anfang des zweiten Themas, die letzte Coda verweist wieder auf Wagenseil, dessen Schluß, zweiter Satz, 1. Teil Sarasin 191, identisch lautet. Schwerwiegendere Töne mit verminderten Septimenakkorden werden in der Durchführung angeschlagen, wo sich sogar ein Fugato entwickelt (vgl. op. 1 Nr. 3 letzter Satz von Beck oder Filtz, Trio, Sarasin 309, letzter Satz, Fuga chromatica), aber plötzlich, wie ein Hauch, zerstiebt alles, neue dyna-

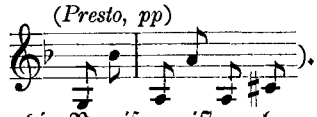
[1] Die thematische Bildung a-a—b-b (also mit aufeinanderfolgenden Wiederholungen) ist, wie auch das Beispiel Wagenseils zeigt, als die primäre zu verstehen, während die Gegensatzbildung A-B schon ein stark entwickeltes thematisch periodisierendes Gefühl voraussetzt und daher die spätere Stufe darstellt. Hier vereinigt Beck beide Typen, über Stamitz hinausgehend. Die Formen thematischer Bildungen aufzuzeigen und sie historisch zu belegen, bleibt noch eine dringende Aufgabe.

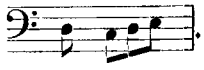
[2] S. Sammartini, Wagenseil, Stamitz.

[3] Bei Beck lautet die Stelle:



Wohl hat auch Stamitz die Sequenz in der Durchführung verwandt, aber sie kommt nicht zu einer motivischen Entwicklung, er bricht sie im Nebeneinander ab, wodurch sie fast illusorisch wird, jedenfalls nur als Einschiebsel wirkt. Siehe seine späteren Sinfonien, während seine früheren (s. erster Satz der Adur-Sinfonie Sar. 409) eine aufbauende Absicht mit der Sequenz im älteren Sinn verfolgen, beides gemäß verschiedener Stilistik.

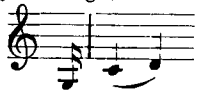
mische Effekte, nur von Harmonie getragen, erfüllen den Raum. Ich betone nochmals das Vorhergesagte über die Vereinfachung der Melodieoberstimme, die nicht mehr als Koloratur für sich besteht, sondern ihre Suprematie verlor und als thematische Melodie getragen wird von Periodik, Harmonie, Dynamik, Rhythmus. Also auch in der Melodie ist keine Einheit mehr, sondern eine Vielheit wirksam (Dualismus[1]). Nur so ist das Hervortreten des Harmonischen ganz verständlich, nicht nur als eines gewollten Ausdrucksmittels, sondern schon als Folge des neuen Dualismus im rein Melodischen. Bei der harmonisch-dynamischen Äußerung an unserer Stelle ist das Melodische ganz in den Hintergrund gerückt, ebenso in der folgende Stakkato-Stelle, die sich auf Rhythmik stützt (sehr klug berechnet, da die Rhythmik vorher stillag)[2]. Die Stelle ist von zauberischem Reiz, der Effekt heute noch nicht unwirksam geworden (vgl. Wagenseil, Sarasin 191, Schluß des zweiten Satzes mit gleichem melodischem Gang; nur ist aus der schweren bedrückten Fülle jener Mollphrase hier ein dithyrambischer Flug geworden 

). Die dilatorische Überführung des Durchführungsteils in die Reprise weist auch auf das alte italienisch-Wagenseilsche Muster  . Im leichten Wesen dieses Satzes ist es vollkommen begründet. Die Ausbiegungen sind erledigt, strahlend erhebt sich das Anfangsthema ohne Vermittlung. Es wäre verkehrt, in einem solchen Fall von einem Rückgang in der Formbehandlung zu sprechen, wie es W. Fischer, 3. Beiheft der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, z. B. S. 82 über Stamitz' „unvollständige Reprise" tut, also ohne tiefere Kenntnis nach großformalen Äußerlichkeiten zu urteilen oder zu glauben, hiermit schon Verständnis zu verbreiten (wie es leider so vielfach geschieht). In der Reprise sind kunstvolle Umstellungen vorgenommen, die ebenfalls ein Hauptcharakteristikum Wagenseils bildeten. Auf das erste Thema folgt — (bei der flotten Bewegung hier leicht möglich) — unmittelbar das zweite in der Unterdominante und sequenzartig modulierend, womit rückwärts wirkend nochmals der

[1] Jetzt darf erkannt werden, warum die Instrumentalmusik und das gesangsärmere Deutschland die musikalische Suprematie gewinnen. Denn nicht ist die deutsche („Mannheimer") Sinfonie der Grund, sondern schon eine Folge.

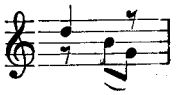
[2] Wir werden als folgerichtige Entwicklung erkennen, daß die Melodie später oft noch tiefer unter der Harmonie vergraben liegt. Die Tonmalerei hält hier bei Beck ihren Einzug in die moderne Sinfonie (Gluck, Grétry, auch Michells sinfonische Bearbeitungen französischer Opernmusik in der Sarasin-Sammlung weisen tonmalerische Stücke auf, bei denen die Melodie im hintersten Treffen steht oder in periodischem Zwang gefesselt ist, s. z. B. Grétry, Céphale und Procris, danse infernale). Sinfonische Dichtung ist nicht allein erklärt durch formale Änderung, denn die Freiheit der Form ist z. B. bei Liszt und Strauß nicht angestrebt, da die Unterteile nach den alten sinfonischen Prinzipien geformt sind, und die äußere großformale Änderung ist bei ihnen weniger ein Wesens-, als ein Kleiderwechsel. Das Vordringen tonmalerischer Bestrebungen in ihr ist das Wesentliche; diese bevorzugen Harmonie, Dynamik, Rhythmik vor der Melodie, die als Thema nicht brauchbar ist, da sie in ihrer Enge des Malerische behindert. Aus einer neuen Satzgestaltung soll sich ein Neumelodisches dann erheben, indem aus dem Konglomerat vielfacher Änderungen endlich eine neue Praxis durchbricht. Debussy hat offensichtlich diesen Systemwechsel betrieben. Das endgültige Ziel heißt also: die Grundlage bisherigen Aufbaues, die thematische Satzverarbeitung soll umgestürzt werden, für die als Ersatz vorläufig nur Tonmalerei eintritt. Deswegen werden auch alle äußeren Mittel verstärkt (vgl. das bei Becks Kontrastwirkung Gesagte), um über die vorläufige Öde hinwegzutäuschen (vgl. auch die frühitalienische Sinfonie).

ohne weiteres erfolgende Einsatz der Reprise als konforme Gestaltung erkennbar wird. Im dritten und vierten Takt vor Schluß, wo der Dominantakkord von F dur einen Trugschluß nach d moll macht, werden unbekümmert Quintenparallelen gewagt. (Auch aus dieser Unbekümmertheit spricht in diesem Falle ein Beck und nicht ein Nachahmer.) Betrachten wir den 2. Teil des Satzes, so ist die Durchführung, dem freibeschwingten Wesen entsprechend, der Reprise gegenüber weniger eine detaillierende, als eine phantastische Abzweigung, der die Reprise als Steigerung folgt. Freiheit mit Intensität zu durchdringen (Freiheit von Stamitz, Intensität von Wagenseil ableitbar) war ersichtlich der Fortschritt der g moll-Sinfonie. (Im Gegensatz zu Wagenseil stand die Verarbeitung auf freiheitlicherem Boden, im Gegensatz zu Stamitz ward das Nebeneinander ein intensiverer Bau.) Hier bei dem ersten Satz der F dur-Sinfonie könnte man von einer Synthese Stamitz-Jomelli sprechen. (Die Freiheit kann sich erst in der „Bewegung" wirklich ausleben und die Bewegung wird jetzt umgekehrt eine „freie".)

Der zweite Satz der F dur-Sinfonie, op. 1, beginnt mit beethovenisch bohrender Gefühlsschürfung. Die Sprachmittel sind indes noch zu einfach, oder der Komponist ist zu genügsam, um die melodische Linie in den Takten 5—8 zureichend zu formen nach dem gedrängten Dominantseptimenakkorden und den wiederholten Sechzehnteln. An dieser Stelle sieht man, als Bestätigung des Vorhergesagten, wie das gesangliche Melos schmal geworden ist, nicht mehr den Ausdruck allein tragen kann. Auf Einzelheiten will ich nicht mehr eingehen. Hervorgehoben sei die Ganzpause (achter Takt vor Schluß des ersten Teils). Zu ihr gehörte eine Freiheit des rhythmischen Verfügens, die Sammartini und Stamitz (siehe besonders die Verschiebungen im ersten Satz des F dur-Trios, auch die Ganzpause im letzten Satz der A dur-Sinfonie) begründet hatten. Die motivisch freie, aber Entscheidendes treffende Anknüpfung bewundere man am Anfang des zweiten Teiles, der sich auf Takt 2 (Fortschreitung f–d) des ersten Themas bezieht. Das Katastrophale des Themas wird hier in Moll durch Harmonie und Sequenz herangeholt. Auch der Anfang des Menuetts bezieht sich auf Takt 1 des Andante:  (der Anfang des 2. Teils in Gegenbewegung), Takt 3/4 des Menuetts auf Takt 5/6 des Andantes und das Trio ist schließlich eine Gegenbewegung (in einer Schubert-Version) zum Anfang des 2. Teils des Andante[1]. Eine Erbschaft von Stamitz hängt Beck noch teilweise an, die den

[1] Die unerträglich kurzen sinfonischen Sätze schweißt Beck somit zusammen. (Auch vorher schon in der Sinfonie oft geschehen, s. Sammartini, Sar. 21, F dur, Stamitz, und später Boccherini, vielfach in op. 16.) Zur Freiheit der Phantasie gesellt sich wieder Assoziatives, die Innerlichkeit der Bindung. (Letztere begnügt sich nicht mit einem Motiv, sondern eine fast analoge Umdeutung des Andante zum Menuett geht hier vor sich.) So ist im Dualismus (aus diesen formalen Beziehungen schon ersichtbar, aber noch deutlicher in der Art der Sequenzbehandlung, die keine Tuttisequenz, keine bequeme Aushilfe mehr ist, sondern den Gedanken eindringlicher machen will), trotz stilistischer Revolution schon wieder ein breiteres Maß zusammenhaltender Gestaltung vorhanden. Ganz „frei" (unkausal, ohne motivische Verknüpfung) konnte der Dualismus ja nie sein. Bei Beck scheint die Sequenz zum ersten Male aus der Ruhe altmodischen Tuttis (Einlage) aufgescheucht und durch ein treibendes Gefühl, das Expansion der thematischen Periodisierung verlangt, zu einem integrierenden Bestandteil des Sinfoniesatzes zu werden. Sie ist, wie gesagt, ersichtlich die Folge Jomellischer Motivpraxis, die noch keine Intensität, aber wenigstens die lebhafte Aufeinanderfolge der Perioden durch ihr Drängen bewirkte, während vorher die Perioden in schwererem Ansatz mehr nebeneinander postiert waren. Dadurch kann auch das Lineare allmählich runderen Umriß erhalten. So können wir die

Widerstreit thematisch-periodisierter und motivisch ausdehnender Gestaltung besonders verstärkt. Es ist die Kadenz. Sie nimmt in der Stilistik der Zeit fast eine Rolle ein, wie vorher das Motiv der Suite, letzteres bauend, diese nur gliedernd. In der jetzt freien Rede bietet sie nämlich dem ermüdeten Schwimmer einen Notanker, an den er sich flüchten kann, wenn schaffender Phantasie Atem, Kraft oder Wille ausgehen. Ja, durch die bei Stamitz beliebten Wiederholungen der Kadenz (vgl. später besonders noch Pugnani) und ihrer daraus resultierenden Betonung gelangt sie nahezu in den Mittelpunkt des Geschehens, wirkt abstumpfend, denn weniger die kurzen Perioden, als dazu noch ihre Anfüllung mit zuviel Kadenz langweilt unser Empfinden bei so mancher Musik aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts[1]. (Haydn hat durch Ausdehnung der Unterteile vor allem auch diesen primärsten Mißstand beseitigt.) Man beobachte, wie hier im zweiten Satz das kurze Zwischenschiebsel, Takt 17/18, mit einer bequem greifbaren Kadenz ausgefüllt wird und wie in den letzten 5 Takten dieses 1. Teils die Kadenz durch Wiederholung zweier bedeutungsloser Takte sich in wichtige Positur setzt. Im Menuett sind öftere Kadenzen durch den noch tanzmäßigen Charakter erklärlich; aber gerade diese fortwährende Kodaisierung hat den Menuettsatz in seiner Enge verharren lassen, obwohl man hätte glauben sollen, daß von dieser reinen Form thematischer Periodisierung die Satzgestaltung ihren Ausgangspunkt hätte nehmen müssen. Gerade das Gegenteil ist wahr; der erste Satz hat sich sukzessiv aus seinen eigenen formalen Bedürfnissen heraus entwickelt.

Die übrigen Sinfonien des op. 1 stehen hinter diesen beiden weit zurück. (Sie fehlen in den Basler Sammlungen, sind dagegen in Berlin in der Staatsbibliothek und in Schwerin in der Regierungsbibliothek vorhanden.) Es ist für Becks italienisch-wagenseilsche Beeinflussung kennzeichnend, daß die dritten Sätze alle kurz gebildet sind, als Menuett oder in der kurzen eingedanklichen italienischen Fassung, die vom Suitentanz stammt, während das Menuett auch bei anscheinend einmotivischem Material ein „thematisch" kurz periodisierter Tanz ist. (Beide Formen existierten schon lange nebeneinander.) Damit erklärt sich rückwärts nochmals, warum der dritte Satz der ersten Sinfonie op. 1 so abfiel. Den Beginn des dritten Satzes von Nr. 5 vergleiche mit Rinaldo da Capua (Filtz und J. Chr. Bach), die Stelle, die mit  beginnt, vergleiche mit Sammartini, C dur-Trio, Sarasin 81, Menuettsatz. Die thematischen Bildungen neigen durch die meist angewandte Form a–a–a .. b–b–b .. Kadenz dazu, die Periodisierung zu erweitern (besonders Nr. 5, 1. Satz)[2]. Sequenzen, verbunden mit einem Gegeneinander der Stimmen und mit Fugato, treten ununter-

Hauptlinie der technischen Entwicklung gut verfolgen. Übersieht man die Partitur dieser F dur-Sinfonie, so ist man erstaunt über das ungezwungene Durcheinander verschiedenartigster Glieder, die zusammenstimmen, obwohl ein konstruktiv einheitliches Band nicht vorhanden ist. (Die Thematik kann als solches nicht gelten, da sie großformal unvermögend ist.)

1 Wagenseils Meistersinfonien sprechen uns auch aus dem Grunde an, weil er seinen Kadenzen nicht diese Breite gestattet oder dem Falle entsprechend an ihnen veredelnd modelt. Auch vermeidet er möglichst die Vollkadenz (nach der Tonika mit Grundton in der Oberstimme).

2 Die Bildungen a-a-a — b-b-b (s. Nr. 4, erster Satz), die hier oft nur zusammengestellt sind, ohne organisch zu verwachsen (d. h. die Kontrastform wird nicht erobert, weil der motivische Unterteil noch dominieren will) werden zu großen thematischen Bildungen A-B von Cannabich und Toeschi Mitte der sechziger Jahre entwickelt.

brochen auf und scheinen demselben Zweck dienen zu sollen; siehe Nr. 3, 1. Satz ab 8. Takt, wo bis auf wenige Kadenzierungen und Tuttis der Satz nur von diesen Mitteln bestritten wird. Wären nicht gleichzeitig die zwei Sinfonien g moll und F dur vorhanden, man würde, da die Anwendung jener Mittel den Inhalt wieder unpersönlich gemacht hat, eine weit zurückliegendere Entstehungszeit annehmen. Andrerseits verleitet die Kadenz „Stamitz'" Beck zu Abschlüssen, die jene Mittel wieder hinfällig machen, oder wie in der Durchführung, Nr. 3 1. Satz, die Erfindung abschneiden, siehe 2. Satz von Nr. 4, Thema a–a — Kadenz. Chromatik tritt auch in
4 Takte 2 Takte
diesen Werken mehr und mehr hervor und bringt harmonisch reizvolle Neuheiten zustande, siehe Nr. 4, 3. Satz, ab 24. Takt. Sie steigert sich in op. 2 (nach einigen in Basel vorhandenen Sätzen zu schließen) besonders bei dem als 3. dem op. 1 Nr. 1 angefügten Satz.

Op. 3 darf als Höhepunkt des genialen Jugendschaffens Becks betrachtet werden. Die Perle in ihm ist die Sinfonie in Es dur Nr. 4, neben Boccherinis Sinfonie C dur op. 16 Nr. 3, das herrlichste Stück der letzten, den Klassikern vorangehenden Epoche. Leider ist der zweite Satz in der Basler Sammlung nicht enthalten, für den das Andante aus op. 1 Nr. 4, von e moll nach c moll transponiert, eingesetzt ist. Er war auch in Deutschland nicht auffindbar (ebenso wenig das ganze op. 3), siehe Eitner; Riemann führt op. 3 überhaupt nicht an. Alle kleinen Wagenseilschen (auch Stamitzschen, op. 4) und italienischen Formen sind überwunden, aber umgekehrt wie Stamitz findet Beck aus der Knappheit und Konzentration der Sinfonie g moll op. 1 den Weg in die Zukunft. Erst auf dem Umweg über die Wagenseilsche Symphonie öffnet sich wieder die neue größere Form. Stamitz war bei der jungen Generation unfruchtbar geblieben, weil ein Herauswachsen eines Bestandteils aus dem andern noch konträr zu seiner Technik stand, und sein Nebeneinander noch nicht genügende inhaltliche Kraft besaß, um eine auch formal überzeugende Darstellung zu schaffen[2]. Die nachfolgende Verflachung, die Riemann bei den von ihm in den Denkmälern ausgewählten Stücken rügt, beweist uns nur, daß in Stamitz' symphonischer Kunst kein Gegengewicht gelegen haben kann, um diese Deroute zu verhindern. Beck steht im Großformalen auf Stamitzschen Boden, aber erst durch Wagenseilsche und Filtz-Jomellische Hilfe vermag er ihn zu befruchten, daß eine künstlerische Lösung möglich wird[3]. Jetzt gelingt es Beck, größere Strecken zu Einheiten durch motivische Arbeit zu verbinden, die von der schon gerühmten Plastik des Inhaltlichen unterstützt und von einer Vision des Schauens, von einer Kraft der Intuition eingegeben wird, daß sie wissenschaftlich-kausal fast lieber unerklärt bleiben will, deren Folgen jedoch statuiert werden müssen. Auch Cannabich löst die Aufgabe, größeren ununterbrochenen Satzteil auf thematischen Boden durch motivisches Weiterbauen zu gewinnen. Bei seinem dünnen großformalen

[1] Kein Teilchen, auch nicht das Tutti, blieb bei Wagenseils Meistersinfonien schließlich „unmotiviert", während doch die italienische Sinfonie zunächst gerade auf die Zerstörung des Suitenbaues ausging, im Tutti einen freieren Einsatz, eine Unmotiviertheit der Gedanken beabsichtigte. Nur durch letzteres ist zu erklären, wie die Piccini, Martini, ihren nachlässigen sinfonischen Formbau wagen konnten.

[2] Man beobachte diese stetige Wechselwirkung von Form und Inhalt.

[3] Stamitz resignierte daher in op. 4 zu kleinerer Formgebung, und op. 1 ist sein vollkommenstes Werk, weil die dem Trio adäquatere kleine Form die Unzulänglichkeit seiner Stilistik zur großen Form weniger offenbart.

Zuschnitt präsentiert sich seine Lösung formal-exponierter, stärker in die Augen fallend (— seine Satzform bleibt bis Gossec und Hoffmeister Vorbild —), während Beck anscheinend ein inhaltliches Gebot antreibt, obwohl die fortwährenden Kontraste anscheinend der Aufgabe widersprechen wollen. Bei Cannabich dient diese Technik, um dem Galanten den Schwung zu sichern (nur Jomelli) — siehe das Vorhergesagte über „Tiefe" — nicht um einer Konzentration von Form und Inhalt (s. Wagenseil), einer höchsten Verkörperungsform zu dienen[1]. Hiermit haben wir die hervorstechendste Leistung des ersten Satzes der Esdur-Symphonie, Saraſin 631, schon aufgezeigt[2]; zum Beweis diene der ganze erste Unterteil, der vom ersten bis zweiten Thema, ohne Unterbrechung und Absätze, eine geschlossene Einheit darstellt. 32 Takte werden so zusammengeschmolzen. Das erste Thema ist regelmäßiger Periodik schon widersprechend frei ausgeführt (der erste Gegenstoß). Es lautet:

$$\underbrace{\underset{3\text{ Takte}}{a} \;—\; \underset{2\text{ Takte}}{b\,(\beta^*)}}_{A} \;—\; \underbrace{\underset{3\text{ Takte}}{b\,(\beta\beta)} \;—\; \underset{2\text{ Takte}}{c}}_{B}$$

* β ist 2. Takt von b.

Es schließt sich eine variierende Wiederholung an:

$$\underbrace{\underset{4\text{ Takte}}{\beta\ \beta\ c}}_{C} \quad (c \text{ Umformung von } c)$$

Somit ist das erste Thema zu 14 Takten gediehen (bei Boccherini finden wir einen ähnlichen Modus). Der letzte Takt von C ist mit dem ersten der folgenden Periode verschmolzen, eine schon übliche Praxis, die aber hier weiter ausgebaut ist, weil sie nicht nur einen Ton betrifft (den Abschluß- und Anfangston, siehe Sammartini, Trio 56, 1. Satz), sondern den ganzen Takt des Abschlusses und Anfangs ineinander verschränkt. Denn zum abschließenden Thema gehören noch erster und zweiter Taktteil (eigentlich auch der dritte, dem Ende von B entsprechend, aber es wird auf dem zweiten Achtel von 2 abgebrochen), andrerseits zeigt die Fortsetzung mit ihrer motivischen Beziehung auf Takt 7, daß die neue Periode mit 1 beginnt. Dadurch gehen die Perioden wirklich ineinander über, nicht berühren sie sich nur (vgl. dagegen Stamitz Pastoral-Symphonie, 1. Satz). Es setzt eine Variante von β ein, die zweimal wiederholt wird (D), somit nur einen zweiten Teil vorbereitet (E) und ohne partikulare Selbständigkeit ist, die der dualistisch-periodisierte Zusammenhang verbietet. Dieser zweite Teil bringt in Gegenbewegung das Motiv c, zwei Takte, wozu im Baß die (ursprüngliche) Abwärtsbewegung als zweite Stimme hinzutritt und eine steigernde Bewegung auslöst. Auch kann man assoziativ für diese Baßbewegung auf die Begleitfigur der zweiten Violine im ersten Thema verweisen. Der Gedanke wird als Sequenz (auch folgerichtig in Steigerung der vorhergehenden bloßen Wiederholung)

[1] Wagenseil war zwar in Mannheim nicht unbekannt, sein Oratorium „il roveto di Mose" wurde 1761 aufgeführt, s. Friedrich Walther, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, S. 184.

[2] Stamitz' Verdienst war die klare Disposition der Satzteile (zweites Thema und der scharfe Einschnitt vor ihm), danach erst durfte ihre Verbindung wieder angestrebt werden (evolutionistisch kausal).

noch dreimal gebracht. Wir haben also bei der zweiten Periode bisher einen ersten Teil mit drei Takten, einen zweiten Teil mit neun Takten. Der dritte Teil (F) hat mit dem zweiten wieder gemeinsame Noten. Wie der zweite Teil am Schluß abwärts geführt wird, ist nicht als Variante nur erklärlich, sondern aus dem bewußten Bestreben, es nicht einmal zum Schein eines Abschlusses kommen zu lassen. Der erste Takt des dritten Teils bezieht sich motivisch im ersten Viertel auf das erste Viertel des dritten oder fünften Taktes im ersten Thema, das dritte und vierte Viertel auf den Takt 4 in derselben eindringlichen Wiederholung, wörtlich identisch mit dem Schlußviertel des Themas im 14. Takt. Der zweite Takt dieses Teils gibt das erste Viertel in Gegenbewegung, womit dem Takt 4 und 5 des ersten Themas entsprechend die Antwort geformt ist. Der Takt ist Sequenz des ersten. Wie vorher durch Zweistimmigkeit der Aufbau gesteigert werden sollte, das Geschehen breiter auseinander faltend, so läßt jetzt Beck durch die motivische Arbeit den Verlauf immer eiliger vorwärtsrollen. Der dritte Takt greift aus dem zweiten nur die erste Hälfte heraus (der Gedanke wird auf die Hälfte verkürzt) und bringt ihn in der zweiten Hälfte des Taktes nochmals. Als vierter Takt kommt in einer Variante der Gedanke von E hinzu, auf einen Haupttakt verkürzt. Jetzt kommt der 4. Teil (G). (Unser Empfinden bemerkt zwar nichts von Teilen, sondern nur von einer unaufhaltsamen Entwicklung, die von der Bewegung des vierten Taktes von F ausgeht, so daß wir, wie beim Ende des ersten Themas, wo 1 und 2 des neuen Taktes beiden Teilen gemeinsam gehören, kaum entscheiden können, ob der vierte Takt von F sich nicht ebenso eng zu G hinneigt). Es kommt zu einer doppelten Verkürzung, indem der lange Verlauf von E und F in zwei Takte zusammengeballt wird (der erste Takt von G besteht aus dem F-Gedanken). Der zweite Takt bringt Sequenz des ersten, der dritte verdoppelte Schnelligkeit (der E-Gedanke ist auf einen halben Takt verkürzt und wird wiederholt). Die Eindringlichkeit ist somit auf den höchsten Grad gediehen, der Verlauf überstürzt sich in immer schnellerem Vorwärtsdrängen. Pause und ein ruhiger gewordenes, wenn auch immer noch belebtes, breites zweites Thema lösen den ersten Teil ab. Dieser erste Teil steht wie in einem Guß als Einheit da; zwei Hauptunterteile lassen sich abscheiden: Erstes Thema, I, 14 Takte und die folgenden 18 Takte, II. II besteht nur aus dem Gedanken von I, I läßt sich in drei Absätze A–B–C gliedern, die nochmals in einzelne Motive zerfallen. Eine Verästelung bis ins kleinste, eine feingliedrige Ornamentik, die sich zu einem großen neuen Ganzen ausbaut, d. h. zum wunderbaren Vorbild Beethovenscher Gestaltungsmethode. Betrachten wir dagegen Stamitz' Pastorale oder die großgedachte Symphonie D dur op. 7 Nr. 2, Sarasin 407. Welche Primitivität, welche Dürre! Kann man von einem lebenden Organismus sprechen? Ein reiches blühendes Leben entfaltet sich dagegen hier. Holen wir den ersten Teil des ersten Satzes der D dur-Symphonie von Wagenseil, Sarasin 191, jetzt hervor mit seinem reichen Detail, so wird verständlich werden, welchen Dank jene Zeit Wagenseil schuldete, der die platte Größe der Form mitzumachen nicht willens gewesen war. Aber auch Wagenseil weicht zurück vor der Mannigfaltigkeit, die Beck ins Treffen führt. Die Sequenz hat stets steigernden Charakter, Verkürzungen treten hinzu, verdoppelte Schnelligkeit (bei Gedanke E ist die Schnelligkeit aufs dreifache gestiegen, von 2 zu 1 zu einem halben Takt), schließlich werden die Teile selbst zur letzten Hochspannung zusammengepreßt. Das sind kompositorische Mittel, die die Symphonie

bisher nicht so verwandte. Wohl sind sie in der kontrapunktischen Kunst zu der höchsten Ausbildung gekommen, und auch Wagenseil verwendet sie, aber bei ihm haben sie immer noch das alte Aussehen rechnerischer Aufgabenlösung, bei Beck erst zeugen sie durch die abwechslungsvolle, erfinderische Freiheit ihrer Verwendung eine neue phantastische Welt[1]. Durch diese Mittel wird die neue homophone Kunst eine detaillierte, im einzelnen, wie großformal (da sie aus dem Detail hervorwächst), entgegen dem monumentalen oder al fresco-Stil (wodurch Symphonie und Quartett auch in nähere Berührung miteinander kommen). Beck nimmt also, von Wagenseil aus betrachtet, die motivische Arbeit jetzt nicht mehr, um nur eine bestehende Form zu durchdringen, jetzt handelt es sich darum, überhaupt erst einen größeren Bau aus ihr zu ermöglichen. Dabei war die erste Aufgabe, daß die motivische Arbeit zunächst das ursprüngliche Thema einmal zu einem größeren Unterteil auswachsen ließ, die zweite der Versuch, den ganzen Satz durch motivische Durchdringung zusammenzuballen. Deswegen gewinnt motivische Arbeit schnell gegenüber dem Thema jene übergeordnete Bedeutung, wie sie in der späteren klassischen Zeit die Regel ist. Die Entwicklung sei wiederholt: Stamitz gab die klare Disposition durch den scharfen Einschnitt vor dem zweiten Thema und durch dieses selbst. Letzteres ist nicht nur aus Formerweiterung zu verstehen, die Formerweiterung war auch eine Wirkung. (Die Tuttis und Motive der italienischen Symphonie waren noch ungenügend. Ihre mehr allgemeinen Reflexe werden durch klare Perspektiven, „thematische Periodisierung" abgelöst.) Filtz', wie Stamitz' Spätzeit, von Jung-Neapel beeinflußt, und die jüngeren Mannheimer bescheren die fließend leichte Aussprache. Nun erhob sich die Aufgabe, durch eine zwingende Folge der Unterteile die „thematisch-periodisierte" Einseitigkeit der Stamitzschen Sinfonie konstruktiv zu beseitigen. (Die junge Generation beschäftigt sich vor allem zunächst mit dem ersten Teil des Satzes, die Klassiker mit dem Durchführungsteil und durch sie rückwirkend auch mit den übrigen Teilen. Es ist ein Irrtum, Haydn als *ersten* Wegbahner und Beethoven als einzigen Vollender anzusehen; seit Entstehen der Sinfonie mußte in jeder Phase proportional ihrer Länge eine Vollendung erstrebt und verwirklicht werden, s. Polaci[2], Wagenseil, Beck und Boccherini.)

Die konzentrierte Inhaltplastik der gmoll-Sinfonie, op. 1, stählte Beck den Willen zu diesem größeren Werk. Nicht mehr momentan-lokale Steigerungen können technisch ausreichen, jetzt muß er formale Mittel gewinnen, um in Länge und Breite eine größere Expansion zu sichern. Und nicht die Zufälligkeiten der Erfindung allein (op. 1), die tiefere Logik (Logik, weil Ideen, thematisch-periodisierte Bestandteile, in ein größeres Ganze zu stellen und zu verarbeiten sind, nicht Architektur, die nur Stein auf Stein zu setzen braucht) muß den Satzbau stützen, muß Beziehungen, Verknüpfungen schaffen und schließlich Erweiterungen veranlassen, wenn sie sich ausleben will. Der Entwicklungsgang legt die Betonung bei Beck wohl auf den Ausdrucksvertiefer, aber sie schließt, wie wir hier sehen, stets auch die technische Bereicherung ein. (Umgekehrt werden Haydn, Stamitz, die italienische Sinfonie von Forminteressen zunächst bewegt.) Daß Beck so der Bannerträger der modernen Sinfonie und Vorbereiter Beethovens wird, liegt, von seiner individuellen Kraft abgesehen, in der Zeit seines

[1] In der älteren Kunst füllen sie nur die konstruktiv schon gesicherte Form (vgl. die allgemeine Kulturumwälzung), hier sollen sie den Bau aus sich heraus erst „frei" gestalten.

[2] Polaci ist ein Hauptmeister der frühen Sinfonie, der bisher auch unbekannt geblieben ist.

Auftretens begründet. Daß ihm diese Attribute vor allen anderen zukommen, ist aus Daten nachweisbar. Stamitz und Filtz waren erst kurz vorher gestorben (Stamitz 57, Filtz 60), Wagenseils Meistersinfonien stammen frühestens aus der Zeit Ende der fünfziger Jahre, das beweisen seine vielen, in den sechziger Jahren noch im Umlauf befindlichen minder wertvollen sinfonischen Produktionen. Uns kommt es überdies mehr auf die Feststellung von Kunstergebnissen an als auf Fixierung von „Namenverdiensten". Es ist nicht unwichtig, anzuführen, daß unsre heutige populäre Kunst (z. B. die Operette) in keiner Formtechnik diese frühe Zeit überbietet (weswegen sich auch im Ausdruck, in melodischer Bildung und in Entlehnungen überraschend Gemeinsames zeigt, besonders mit dem alten Singspiel — Grétry überragt nur all diese Modernen —), daß also unsre eigentliche Empfindung, unsre Jugend hier beginnen und alle weitere Kunst einer „Bildung" entstammt (woraus der krasse Unterschied zwischen heutiger Operette und Musikdrama oder Sinfonie sich erklärt). Beck darf demnach mit Recht als Ausgangspunkt und Quell unserer modernen Kunst angesehen werden.

Das zweite Thema des ersten Satzes der Es dur-Sinfonie beruhigt sich erst allmählich, es enthüllt in der Zweistimmigkeit des Melodischen, in der unruhig abwechselnden Bewegung ($^1/_{16}$, Achteltriolen, in der verschiedenen Gestaltung der thematischen Unterteile die Absicht des Komponisten, die Sprache stark zu differenzieren, ein vielfach durchbrochenes Linienspiel in die Sinfonie zu tragen, entgegen der Gleichförmigkeit eines Stamitz (siehe dessen zwei Themen in den Sinfonien). Welch technischer Fortschritt also: In allen Fingerspitzen rührt es sich, in jeder Note reflektiert biegsamer Ausdruck (während bei einem Stamitzschen zweiten Thema nur ein glattes, im rohen Umriß ausgeführtes Gesicht zum Vorschein kommt). Man könnte auch schon von einer fast nervösen Empfindungseindringlichkeit sprechen, so gelassen mutet uns dagegen der noch unindividuelle allgemeinere zweite Thementyp Stamitzscher Zeichnung an. Auch das zweite Thema hält die Beziehung zum vorhergehenden motivisch fest (nicht nur in inhaltlichem Bildgegensatz). Es ist der halbe Sekundschritt aufwärts des zweiten Taktes, siehe Takt 3 und 5 des ersten Themas, deren Verbindung mit dem Abwärts des dritten Taktes, siehe Takt 2 und 4 des ersten Themas, das zweite Thema als neue Ausbreitung, andere Formulierung, als eine lyrische Darlegung des leidenschaftlich tätigen ersten Themas erscheinen läßt (wie entgegengesetzt wieder Stamitz, aber wagenseilisch). Ähnlich wie Boccherini in op. 16 Nr. 3 1. Satz empfindet Beck das Vorhergehende noch nicht als genügend durchdrungen, um jetzt schon den Zusammenhang verlassen zu können. Die Form bliebe unbewältigt, der Inhalt unausgeschöpft. (Vgl. wie Beethoven ganz konform in der 5. Sinfonie, 1. Satz, das zweite Thema noch einleiten und mit dem ersten synonym, in Gegenbewegung, bilden muß.) So weit vom formalen Dualismus entfernt sich der Satz, daß er fast wieder zu organischer Einheit kommt. Das Thema, 8 Takte, $\underset{1^3/_4}{a}—\underset{2}{b}—\underset{2}{c}—\underset{2^1/_4\ \text{Takte}}{d}$ hat 4 Unterteile (kein A–B-Gegensatz), a, b, d ist ungeteilt, c hat zwei Teile (identische in Sequenz). Dazu tritt motivaufnehmend, breites Licht spendend, formbelebend (— man achte auf die schon mehr und mehr sich ergebende Mehrstimmigkeit, wie auf die Motivik in ihrer neuen phantastischen Praxis —) der Gesang der 2. Violine in einer freien Imitation, $^1/_4$ später als die 1. Violine. Ein zweites

Thema von einer Originalität des technischen Aufbaues, von dem Ähnliches in der Sinfonie bisher nicht zu finden war. Höchstens auf Sammartinische Gestaltungen in seinen letzten Kammermusikwerken dürfte man zurückgreifen, deren Tendenz aber die Kantilene bleibt[1], während hier der großformale Aufbau mit dieser Durchdringung des Stoffes durchgeführt werden soll. Die Erfindung geht auf einen breiten emphathischen Erguß, nicht wie in der neunapolitanischen Sinfonie auf nur schmucke melodische Schönheit. Wer letztere hier vermißt, wird nicht die Erfindung herabsetzen, denn es steht das am Platze, was sinfonischer Zwang gebietet, d. h. das Ganze beginnt, trotz Dualismus und thematisch-periodisierten Abteilungen, über dem Einzelnen zu stehen, die Sinfonie wird als Organismus, als Kunstwerk wirksam. Das zweite Thema wird nicht mehr formal-automatisch hingesetzt, siehe vergleichsweise Stamitz — (alles selbstverständlich relativ verstanden, nicht absolut gesprochen) — sondern seine formale Stellung wird inhaltlich bezwungen, die inhaltliche Durchdringung muß die formale Existenz, die Aussprache begründen. Was vorher Rauch und Schall, Theorie fast noch war, wird erst durch die überzeugende Kraft des genialen Kunstwerkes, als einer Probe des Exempels, wirksam. Deswegen nahmen Italien und ein Wagenseil die Stamitzsche Sinfonieform nicht auf (nicht aus Altertümlichkeit oder rückschrittlicher Gesinnung, denn sie haben die neue Kunst ja mitgeschaffen), erst die Tätigkeit der jungen Generation um 1760 bekehrt auch Italien (Pugnani)[2]. Jetzt erst tauchen die Vorberge der klassischen Alpen aus dem Nebel auf.

(Schluß im nächsten Heft.)

Weltliche Musik des Stiftes Ossegg (Böhmen) im 17. Jahrhundert

Von

Paul Nettl, Prag

In einer verdienstvolleu Arbeit: „Tote Musik"[3] hat der böhmische Musikschriftsteller Emil Trolda auf ein Musikalieninventar des Zisterzienserstiftes Ossegg in Böhmen aufmerksam gemacht, das wegen seines großen Umfanges nicht veröffentlicht werden konnte. Trolda, dessen Hauptinteresse auf dem Gebiet der geistlichen Musik liegt, begnügte sich vielmehr lediglich mit der Feststellung der Persönlichkeiten, die als Autoren der geistlichen Werke in dem genannten Inventar aufgezählt werden. Gelegentlich meiner Studien über die österreichische Instrumentalmusik im 17. Jahr-

[1] Immerhin leuchtet hervor, daß jetzt die stärker ornamentierte Melodik einem Sammartinischen Einfluß zuzuschreiben ist.

[2] Daß von Beck gar keine Kunde auf unsere Zeit kam, ist wie in ähnlicher Weise bei Boccherini auf sein abseitiges Leben und die kurz nach ihm einsetzende klassische Periode zurückzuführen, die seine Verdienste für sich in Anspruch nahm. Dagegen ward Stamitz schon durch seinen neuen Violinstil in Deutschland nie vergessen, s. Wasielewski, Geschichte des Geigenspiels, 1863, wo ausgezeichnet über Stamitz und den Mannheimer Kreis orientiert wird.

[3] Musica divina VII.

hundert mußte mich vor allen der Teil des Inventars interessieren, in dem weltliche und Instrumentalmusik aufgezählt wird.

Da sich Trolda mit dem kirchlichen Teil des Inventars bereits beschäftigt hat[1], so lege ich hier nur den weltlichen Teil des Katalogs vor. Wie bereits Trolda mitgeteilt hat, trägt das älteste Verzeichnis den Titel: „Inventarium sive Catalogus Musicalium cum annexa Specificatione Instrumentorum Musicorum Ecclesiae B. V. Mariae de Ossecco Combinatum et hoc ordine digestum Anno 1706".

Ein zweites Verzeichnis, in welchem die Werke des genannten Katalogs zum Teil nochmals aufgenommen sind, aber auch neue Werke aufgezählt werden, führt den Titel: „Catalogus Musicalium anno 1720 in ordinem digestus ab eodem a quo et Anno 1733 est renovatus". Die charakteristische Bemerkung des Schreibers des Inventars von 1706, die den Mangel der damaligen Zeit an musikgeschichtlichem Empfinden grell beleuchtet, wird in diesem Inventar durch eine größere Gründlichkeit bei der Aufnahme des Notenmaterials wettgemacht. Ein dritter, 1752 begonnener Katalog mit Themenanfängen weist jedoch vollständig neue Namen und Werke auf[2], ein Umstand, aus dem geschlossen werden muß, daß in der Zwischenzeit die Werke des 17. Jahrhunderts verloren gegangen sind oder vernichtet wurden. Trotz dieses besonders für die böhmische Musikgeschichte unersetzlichen Verlustes gewährt doch das Verzeichnis einen nicht uninteressanten Einblick in das weltliche Musikleben eines großen böhmischen Klosters in der zweiten Hälfte des 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts.

Betrachten wir die Reihe der im weltlichen Teile des Inventars vorkommenden Komponisten, so stellen wir fest, daß sie sich aus drei Gruppen zusammensetzt und zwar aus:

1. Komponisten Wiener bzw. österreichischer Zugehörigkeit,
2. einheimischen Komponisten und Lokalgrößen,
3. Komponisten, die keiner der genannten Gruppen zuzurechnen sind.

Der ersten Gruppe gehören an: Valentini, Bertali, Schmelzer (Johann Heinrich), Biber, Albertini[3], Zacher[3], Kielmannsegg[3], Fux, Caldara, Conti, Porsile, Thalmann[4], Timmer[5], Richter[6], Tolar[3].

Der zweiten Gruppe gehören an: Zacharias Jahn[7], Wentzel[8], Faber[9], An-

---

[1] Leider ohne das Verzeichnis zu veröffentlichen.

[2] Die Beschäftigung mit diesem Kataloge wäre für den Kenner der geistlichen Musik des 18. Jahrhunderts besonders interessant. Unter anderen ist eine Anzahl von geistlichen Werken Glucks aufgezählt.

[3] Nettl, Studien zur Musikwissenschaft Bd. 8.

[4] Franz David Thalmann, Priester und Komponist von untergeordneter Bedeutung, der 1696 zum Kammerkomponisten an der Wiener Hofkapelle ernannt und 1711 pensioniert wurde. Er erhielt eine Pfarrerstelle in Göllersdorf, kam 1723 nochmals um eine Anstellung bei der Hofkapelle ein, wurde jedoch auf Grund des ungünstigen Berichtes Fuxens nicht angestellt (Köchel).

[5] Wahrscheinlich Mathias Timer, der nach Eitner 1697 Regenschori bei St. Dorothea in Wien ist. Ein Franz Josef Timmer war nach Köchel 1721 bis zu seinem Tode 1731 Violinist an der Wiener Hofkapelle. Köchel nennt noch einen Joseph Timmer (1719—1750), der zuerst Hofscholar als Violinist, später Tenorist war.

[6] Vermutlich Ferdinand Tobias Richter.

[7] Nach Trolda Musiker aus Osseg oder Umgebung, dessen andere Kompositionen, dem heiligen Bernard und Benedikt gewidmet, auf seine Beziehungen zum Zisterzienserorden hinweisen.

[8] Nikolaus Franz Xaver Wentzl. Vgl. Dlabacz und die dort angeführte Literatur. Er war um 1701 Domkapellmeister in Prag.

tonius von Ossegg[1], Geyer[2], Voita[3], Finger[4], Lux[5], Egger[6], Poppe[7], Kohnhäuser[8], Kolažschka[9], Sartorius[10], Carolus Plassensis[11], Strahl[12], Mischka[13], Hlinensky[14], Linert[15], Porath[16], Reichenauer[17], Schuch[18].

Der dritten Gruppe gehören Auffschnaiter, Glettle, Kerll, Vivaldi, Bodino an.

Was die im Inventar enthaltenen Gattungen betrifft, so überwiegen, abgesehen von den Vokalstücken, die teils a cappella gesetzt, teils einstimmig sind, das Ballett, bzw. die Suite und die Orchestersonate. Zweifellos hat man sich unter den Sonaten Kirchensonaten von Wiener Zuschnitt vorzustellen, wie etwa bei der Sonate Bertalis a 8, die auch die bekannte starke Wiener Besetzung aufweist. Immerhin fällt auf, daß im Gegensatz zu dem Kremsierer Notenmaterial in Ossegg schwächere Besetzungen vorgeherrscht zu haben scheinen; drei- bis fünfstimmige Streicherbesetzung war wohl das Normale, während am Hofe des Fürstbischofs von Olmütz zur gleichen Zeit oft recht starke Trompeteraufgebote anzutreffen sind, die Folge der musikalischen Ausnützung des ziffernmäßig hohen Standes an Feldtrompetern, wovon im Stift natürlich keine Rede sein konnte.

Stücke wie die Sonata a violino solo artificiosa von Biber oder die Ballettae discordatae von Schmelzer[19] beweisen, daß das Geigenspiel in Ossegg auf achtenswerter Höhe gestanden haben muß. Unter balletae mansuetae wird man sich gebräuchliche und zum Tanz wirklich aufgespielte Tanzweisen vorzustellen haben, wie ich sie jüngst für Böhmen nachgewiesen habe[20].

---

9 Dlabacz führt zwei böhmische Musiker dieses Namens an. Andreas F. war erster Violinspieler an der Benediktskirche der Prager Altstadt, der zweite, Friedrich, soll um dieselbe Zeit gleichfalls Violinist an der Altstädter Benediktskirche gewesen sein. Bei Dlabacz scheint hier wieder mal etwas nicht in Ordnung zu sein.

1 Vgl. Trolda.

2 Johann Christoph Gayer, nach Dlabacz Domkapellmeister zu Prag, gest. 1734.

3 Vgl. Trolda: Hausarzt bei den Benediktinern von St. Niklas in Prag um 1701, seinerzeit bekannter Komponist in Prag.

4 Wahrscheinlich Gottfried Finger aus Olmütz, der 1688 in Diensten des Königs Jakob II. in England war und um 1700 nach Deutschland zurückkehrt. Vgl. Eitner, Dlabacz, Walther, Gerber.

5 Trolda bezeichnet ihn als Anton Lux „Unbekannt". Dlabacz erwähnt einen Musiker dieses Namens um 1800.

6 Unbekannt.

7 Johann Poppe, Kreuzherrenordenspriester in Prag, gest. 1730. Eine Messe von ihm ist in der Lobkowitzschen Bibliothek in Raudnitz handschriftlich erhalten.

8 Unbekannt. Der Name ist in Deutschböhmen geläufig.

9 Unbekannt. Vielleicht der von Dlabacz erwähnte Kallaus, Diminutiv: Kaloušek, verdeutscht Kalaschek.

10 Nach Trolda Augustin Sartorius, Zisterzienser in Ossegg (1663—1723).

11 Geistlicher des Stiftes Plaß.

12 Nach Dlabacz in Weekstadt (Wegstädtl) geboren und 1728 an der Pfarrkirche zu St. Wenzel.

13 Unbekannt. Häufig vorkommender böhmischer Name.

14 Unbekannt.

15 Unbekannt, deutschböhmischer Name.

16 Unbekannt.

17 Nach Dlabacz Johann Anton Reichenauer, böhmischer Komponist, der sich 1622 in Prag aufhielt.

18 Unbekannt, deutschböhmischer Name.

19 Sie sind in Kremsier erhalten.

20 Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik, ZfM 4. Jg., 5. H.

Gegen Ende des Inventars von 1720 fallen die Namen der Wiener Meister Fux, Conti, Caldara und Porsile auf, die mit Konzerten und Sinfonien (Ouvertüren) vertreten sind. Der Umstand, daß die genannten Musiker erst gegen Schluß des Inventars aufgezählt werden, deutet darauf hin, daß der Katalog chronologisch aufgenommen ist.

Obwohl im Inventar von 1720—1733 auch einige Musikalien aufgenommen sind, die bereits im Katalog 1706 erscheinen, so gebe ich doch beide Kataloge vollständig wieder. Charakteristisch für den Mangel an musikhistorischem Sinn des damaligen Osseggor Musikarchivars ist die Bemerkung am Schlusse des ersten Inventars. Der Vorwurf trifft jedoch weniger eine einzelne Person, als vielmehr das ganze Zeitalter. Dem ersten Inventar angeschlossen ist ein Verzeichnis der Musikinstrumente, das dem Instrumentenforscher vielleicht nicht unwillkommen sein wird.

[Inventar von 1706.]

Taffel Music

id est Cantus aliquot jucundi tempore tabulae et Recreationis producendi

Venerabilis pater vel Illustrissime Comes 4 voc.
A a a Triumphet Austria 4 voc.
A a a Ossecum jubila 4 voc.
Exotische Klagfantasey der Frantzosen A[ltus] e B[assus]
Ein lustiges Lied vom Müller und sing Kunst C. A. T. B.
Der Weber gesang C. A. T. B.
Schöne Gesellschaft 4 Bürgern von Amsterdamb C. o A. T. B.
Schmiedgesang oder Hammerklang A. T. B.
Storch, Storch, Stoina C. A. T. B.[1]
Cantus recreativus von den Schlafingern[2].
Schön und wohlgefallige Fragstücke T. I.
Requiem quodlibeticum C. A. T. B,
Quodlibet à 5 Eins und zwey sind unserer drey A. T. B.
Frantzösisches Höfl C. o. T. von Sartory.
Eigensinniger Kopff im Leben C. o. T.
Der große Georg der Lange ißt gern Sauerkrauth.
Koch und Keller 2 voc.
Lectinius Cantor cum succantore C. T. B.
Du Mauschel, wo kommst du her? C. A. T. B.
Honor Bacchi sive propter salus multi periere 4 voc.
Quodlibeticum eines Bassisten B. e 2 Viol. von Bieber.
Musicalischer Leuthenspiegel d. i. 12 lustige Gesänge aus dem Tractat Judas der Ertzschelm zusamengezogen T. I.

[1] Vermutlich dasselbe Stück, das ich in den „Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen" (1919—1920) unter dem Titel „Aus Egers musikalischer Vergangenheit" veröffentlicht habe. Die Komposition, die handschriftlich im Archiv der Stadt Eger liegt, ist vom Egerer Stadtorganisten Paltauf und trägt das Datum 1683.

[2] Dialektform für Schlesier.

Pigra Luna sive cantus Comoediasticus cum textu Italico.
Musica Genialis Latmo Germanica classis 2. id est 13 luſtige Teutſche und Lateiniſche Concerty. Im Typo. Glettl.

Partes Recreativae pro Musica Instrumentali.

Fidicinium sacro-profanum 12 Sonatae in Typo Biberi.
Sonatae 10 conscriptae et compositae ab autore Lux.
Ballettae à 9 Fuchs.
Ballettae à 4 Kohnhäuſer.
Ballettae Bacchi à 4 Artophaeus.
Ballettae à 6 Poppe.
Ballettae à 4 anonym.
Ballettae Miscellaneae à 3 anon.
Ballettae à 6 sopra il cu cu Biber.
Parthia, Marche (2 Haubois, 1 Baſſon) Aufſchneidter.
Parthia à 4 Poppe.
Parthia à 2 Haubois con Bass. cont. anon.
Parthia à 2 Flautuus et Basso anon.
Parthia à 4 anon.
Parthia à 4 (Deſſus, Contre, Lattaille [!] Baß) anon.
Parthia à duplici choro Fuchs.
Ouverture à 4 Aufſchneidter.
Ouverture avec les 4 parties Geyer.
Ouverture [avec] les 4 parties anon.

N.B. Plurimae similes partes adhuc adsunt sed quia moderni temporis stylo valde dissimiles sunt, et cum exigua gratia producibiles, eas specificare ommitto.

[Inventar 1720—1733.]

Genialia seu cantus recreativi.

Pigra Luna. Italice anonym
Ossecc Jubila pl. ch. anon.
Storch Storch Stoina pl. ch. anon.
Ilustrissime comes 4 voc. anon.
Lectinus cantor cum succantore a Mendlitzka (?) anon.
Ubi cantus est delectio Zinkwardt
Lamento missi captivi Zach. Jahn.
Nova laeta pifareta. Tragoedia Cremonensis anon.
Schöne Geſellſchaft Schneider Schuſter Tiſchler Bindter anon.
Schmidgeſang und Hammerklang anon.
Valetgeſang anon.
Che viva Es lebe anon.
Dreyerley haderndes Lumpengeſindel anon.
Der Weber geſang anon.
Verliebtes Empfang Zach. Jahn
Benedicte Voll Tugendter Nahm Zach. Jahn
Flügen ohne F anon.
Libellus in quo conscriptae ariae Italicae anon.
La Musa Armonica. In Typo. Baſſani
Musica Genialis Latino Germanica Glettle
Ballettae à 4 Wentzl
Sonata anon.
Parthia à 4 et altra à 5 Faber
Parthia à 4 anon.
Ballettae à 3 Antoninus
Sonata Zacher
Sonata Jahn
Ballettae à 4 anon.
Ouverture Geyer
Ouverture anon.
Ballettae à 4 Mayer
Sonata à 9 Dolar

Parthia Amabilis Voita
Ballettae à 4 Fiſcher
Ballettae Finger
Sonata Violini et altri Biber
Muſicaliſcher Leuthen Spigl anon.
Parthia à 4 anon.
Ballettae à 6, item Sonata à 9 Biber
Parthia à duplici choro Fuchs
Sonata Lux
Parthiae Majales Linert
Parthia Thalmann
Ballettae à 3 Voita
Ballettae à 4 item Ballettae Bacchi Artophaeus
Ballettae à 5 Egger
Sonata, item alia à 8 Schmeltzer
Ballettae discordatae Schmeltzer
Ballettae à 4 item alia Parath
Fidicinium sacro profanum (Typo) Biber
Sonata Biber
Sonata à 4 alia à 5, item alia à 4 Kerl
Propter salus multi periere pl. ch. anon.
Ballettae à 6 Poppe
Ballettae à 4 Caroly Plaſſenſis
Marlebourg (!) ou Tallard anon.
Aria et Ciaccona Dmo. Kylmannseck
Sonata di Natale à 3, item alia à 8 Berthali
Partha à 5 Netz
Ballettae à 9 Kohnhäuſer
Ballettae à 4 Hornatzky Papolšik anon.
Ballettae à 6 Poppe
Allemande Lühre
Ballettae 3 à 5 Albertini
Ballettae diabolicae Schmeltzer
Ballettae Heugler
Ouverture Aufſchnaidter
Parthia Marche Aufſchnaidter
Sonata antiqua in una cum alia à 3 Schmeltzer
Eigenſinniger Kopff anon.
Requiem quodlibeticum anon.
Koch und Keller anon.
Ballettae Alberici.
Parthia à 5 Kalažſchka
Sonata o lyra Schmeltzer
Menuettae variae, Intrada ab initio missa anon.
Ballettae Fiſcher
La Favoritta Zacherle
Ballettae mansuetae anon.
Serenada item Ouvertura Fiſcher
Ballettae Christiani Zettler anon.
Ballettae diversae 14 divers. authorum anon.
Sonatae diversae 13 divers. auth. anon.
Parthiae et Ouverture item Preludiae et Parthiae anon.
Miscellanea tum in Menuettis tum in Parthiis anon.
Allemande à Violino o Viola da Gamba anon.
Sonata à violino solo artificiosa Biber
Varia pro organo artificiosa div. Autor.
Saltus diversi diversarum Nationum anon.
Sonatae impressae imo sculptae 12 Sebaſtiano Bodino
Parthia à 3 Miſchka
Sonata à 3 Schuch
Parthia à 3 Strahl
Parthia à 6 anon.
Parthia Caldara
Concerto à 3 in C Bichler (?)
Concert à 3 Conti
Concerti cammerales à 4 in g Bientner
Sonata à 4 Reinhardt
Parthia à 4 Strahl
Accordo peramoeno à 3 Fux
Parthia à 4 Strahl
Concerti à 3 anon.
Canzon à 3 Fux
Concerto à 3 anon.
Sinfonia à 3 Caldara
Concerto à 3 anon.
Sinfonia à 3 Richter
Parthia à 3 anon.
Concerto Vivaldi
Concerto à 6 Maria Scaccia
Sinfonia à 3 anon.
Parthia à 3 anon.
Sinfonia à 3 Viennensis anon.
Parthia in d anon.
Parthia in e Strahl
Concerto à 6 anon.
Parthia in a
Parthia à 3
Concerto à 3
Parthia in F
} anon.
Ouverture ex F Reichenauer

Parthia à 7 anon.
Parthia pro Viola d'amor anon.
Concerto à 4 anon.
Concerto à 3, Parthia, Sinfonia à 4, Capriccio } anon.
Parthia à 3 Richter
Concerto à 6 Vivaldi
Parthia à 5 anon.
Parthia Reichenauer
Parthia Hlinensky
Concerto à 3, Sinfonia à 3 } anon.
Parthia à 5 Strahl
Sinfonia à 3 Porsile
Sinfonia à 4 Porsile
Sinfonia à 4 Conti
Concerto anon.
Sonata Timer
Sonata à 2 Valentini
Sonata à 2 anon.
Sonata à 2 Timer
Sonata à 2 Vivaldi
Concerto à 3, Concerto à 5 } anon.
Cantus recreativus O söne Nerita Italo (!)
Cantus recreat. Wurm Schmied Italo (!).

[Beim Inventar 1706]

Specificatio Instrumentorum Musicalium

Regale unum.
Clavicordia duo. NB. Unum habet R. P. Secretary, alterum Petrus.
Testudines duae, unam habet R. P. Hieronymus.
Violone, unum cum 2 plectris et 1 ferreo attractorio.
Fides pro Violino Majores quatuor.
Fides pro Violino Minores vulgo Piccula duae.
Chorus fidicularum hubaisticarum, i. e. quatuor.
Gamba una.
Ala sive instrumenta vulgo spineth duo.
Tubae campestres { ex Clavi C quinque, ex Clavi D duae } cum dependentiis
Tubae ductiles tres Alt, Tenor et Bass sive Quartuba.
Orificia pro tubis campestribus duo majora.
Orificia pro tubis ductilibus duo minora et unum majus pro Quartuba.
Tympanorum unum par cum ferreo attractorio sive Spauner.
Chorus hubarum ex tono B.
Item una tuba et Basson ex B.
Chorus hubarum ex C.
Chorus tibiarum ex C vulgo Teutsche Schallmey.
Chorus Flautarum vulgo Flothußen sine una (?)
Flauta antiqua vulgo Teutsche Flötten duo.
Cornua vulgo Zinckhen duo { unum majus großer Zinckhen, alterum minus Cornettin }
Litui vulgo Waldhörner duo ex Tono G.
Tromba Marina vulgo Marin Trompete una.

Beethovenstudien

Von

Albert Leitzmann, Jena

2. Nina d'Aubignys „Briefe über den Gesang".

Beethovens treuer Freund und Amanuensis, Anton Schindler, beschließt in seiner Biographie des Meisters den kurzen Abschnitt über seine Handbibliothek mit dem Satze (Biographie von Ludwig van Beethoven[3] 2, 181; in der ersten und zweiten Auflage fehlt dieser Abschnitt und ist erst in der dritten neu hinzugekommen): „Als ein von ihm sehr geschätztes und viel empfohlenes Buch darf in der Sammlung noch genannt werden: Briefe an Natalie über Gesang von Nina d'Aubigny-Engelbrunner". Diese Bemerkung läßt es doch für den Beethovenfreund angezeigt erscheinen, diesem Elaborat aus weiblicher Feder eine kurze Aufmerksamkeit zu widmen, zumal es in den fünf Bänden des großen Beethovenwerkes von Thayer-Deiters-Riemann, das sonst alle in Betracht kommenden Einzelheiten gewissenhaft verzeichnet, mit keinem Worte erwähnt ist. Der genaue Titel des im Verlage von Voß & Co. in Leipzig 1803 zuerst erschienenen Buches ist: „Briefe an Natalie über den Gesang als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens. Ein Handbuch für Freunde des Gesanges, die sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zöglinge für diese Kunst bilden möchten, von Nina d'Aubigny von Engelbrunner." Die Quelle des Mottos: „Weilet die Muse mit dir, ihrem Liebling, unter befreundendem Dache, so entschwebt dem irdischen Dasein dein Leben, mit Blüten umkränzt, bis zum Lethe" ist mir aufzufinden nicht gelungen. Die Widmung erstreckt sich über drei aufeinanderfolgende Blätter: „Europens erhabensten Müttern der hoffnungsvollsten Töchter: Ihro Majestät Maria Fedorowna, Kaiserin von Rußland, Ihro Majestät Luise Auguste Wilhelmine Amalia, Königin von Preußen, Ihro Königlichen Hoheit Karoline Amalia Elisabet, Prinzessin von Wallis, den Freundinnen der Musen, widmet in tiefster Ehrfurcht dieses Werk die Verfasserin." Die also Verherrlichten sind die Gemahlinnen Pauls I., Friedrich Wilhelms III. und Georgs IV., die der Verfasserin auf ihren vielen Reisen irgendwie huldvoll entgegengetreten waren. Ehe ich auf das Buch selbst eingehe, gebe ich einige kurze Notizen über die Verfasserin, die sich auf ihre eigenen zerstreuten Angaben und auf die Lebensskizze in Gerbers Neuem biographisch-historischen Lexikon der Tonkünstler 1, 179 gründen (Eitners Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten 1, 236 bringt demgegenüber nur ein paar dürftige Angaben; Riemanns Musiklexikon nennt sie nicht).

Die beiden Schwestern d'Aubigny, die ältere Susanna und die jüngere Nina, waren Töchter eines hessischen Majors und verlebten ihre Jugend in Kassel, wo sie früh wegen ihrer schönen Stimmen Aufsehen erregten, die ältere als Sopran, die jüngere als Alt. Nina gehörte zu den vielen Opfern unverständiger Gesanglehrer, die Altstimmen mit ausgesprochen dunklem und tiefem Charakter der Bravour wegen

als Sopranstimmen ausbilden. Glücklicherweise war es noch nicht zu spät, als sie zur Vollendung ihrer Ausbildung nach Koblenz zu dem dortigen kurfürstlich trierischen Kapellmeister Pietro Pompeo Sales kam, dessen besondere Freude es war, ihren schönen Alt in die richtige und angemessene Pflege zu nehmen. Ihrem fast abgöttisch geliebten Lehrer, den auch Schubart (Gesammelte Schriften 5, 193) als „gründlichen und angenehmen Tonsetzer" und „Mann von dem einnehmendsten Charakter" rühmt, hat Nina später eine ausführliche biographische Skizze gewidmet (Allgemeine musikalische Zeitung 2, 377), in der sie Charakter, Lebenslauf und Kompositionen des 1797 im Alter von fast siebzig Jahren Verstorbenen bespricht; auch in den Briefen gedenkt sie seiner an mehreren Stellen mit dankbarer Wärme (S. 6. 19. 105). Zu Beginn der neunziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts heiratete ihre Schwester Susanna den Oberpfarrer und Konsistorialrat Karl Gottlieb Horstig in Bückeburg (beide hat Goethe 1801 in Pyrmont kennen gelernt: vgl. seine Tagebücher 3, 26): Nina folgte ihr dorthin und verlebte etwa ein Dezennium im Hause ihrer Geschwister (über einen kleinen Sohn Horstigs, der eine Art musikalisches Wunderkind war, berichtet sie merkwürdige Einzelheiten in den Briefen S. 23). Von Bückeburg ging sie bald nach 1803 mit einer englischen Gräfin nach London, die ihr neben ihrer Protektion auch einen reichen Schülerkreis in Aussicht gestellt hatte, mußte aber, jenseits des Kanals angekommen, bald erkennen, daß sie einer abgefeimten Schwindlerin zum Opfer gefallen war. Nach einer schweren und entbehrungsreichen Zwischenzeit ging sie als Erzieherin der Kinder eines Beamten der ostindischen Kompagnie mit diesem und seiner Familie nach Bombay, wo wir ihre weitere Spur verlieren. In den Briefen erwähnt sie Reisen durch Holland und Deutschland (S. 5. 24), auf denen sie an verschiedenen Orten Gesangunterricht erteilt hat und sich so in den musikalisch interessierten Kreisen einen Namen machte. Bemerkenswerte Einzelheiten geben noch zwei Stellen der Briefe. Sie erzählt (S. 12): „Ich finde etwas innig Richtiges in der Bemerkung, die mir der Prinz von P. mehr als einmal in einem schönen Konzert mitteilte, wenn er meinte, es gäbe gewisse Akkorde in der Musik, die den Menschen unwillkürlich an seine Sünden, andere, die ihn bestimmt an seine Leiden und seine Freuden erinnerten." Ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich annehme, daß hier Prinz Louis Ferdinand von Preußen gemeint ist, dessen musikalisches Genie auch von Beethoven anerkannt worden ist: Beziehungen der Verfasserin zur preußischen Königsfamilie sind ja schon durch die Widmung der Briefe bezeugt. An einer andern Stelle (S. 224) erwähnt sie das „kleine, aber gut eingespielte Orchester der zu früh verstorbenen Fürstin von Schaumburg-Lippe", das sie natürlich in ihrer langen Bückeburger Zeit genügend kennen gelernt hatte: gemeint ist Gräfin Juliane von Schaumburg-Lippe, geborene Prinzessin von Hessen-Philippsthal, die Gemahlin des Grafen Friedrich und Vormünderin ihres Sohnes, des später durch Napoleon gefürsteten Grafen Georg Wilhelm.

Außer den „Briefen über den Gesang" hat Nina nur wenig veröffentlicht: eine Augsburg 1797 erschienene Sammlung „Deutsche, italienische und französische Gesänge", die mir nicht zu Gesicht gekommen ist, die oben erwähnte kleine Biographie ihres Lehrers Sales und zwei weitere kleine Aufsätze in der Allgemeinen musikalischen Zeitung, die unbedeutend sind (3, 752. 800; zu dem einen vgl. auch Briefe S. 221). Das Buch über den Gesang behandelt in 31 Briefen fast die meisten Fragen aus

den so eng verwandten Gebieten der Technik, Pädagogik und Hygiene des Gesanges in einer breiten, wortreichen Darstellung, ohne daß inhaltlich oder formell besondere Originalität hervorträte. Vielmehr gibt es in populärer, für das Verständnis weiter Laienkreise berechneter Haltung die damals allgemein geteilten Anschauungen wieder. Als theoretische Gewährsmänner, an die sie sich durchweg anschließt, nennt Nina vor allem Tosis berühmte Gesangsschule in der deutschen Bearbeitung von Agricola (1757), Hillers „Anweisung zum musikalisch richtigen Gesang" (1774), eine Abhandlung „Von der Singstimme, ihren Krankheiten und Mitteln dagegen" von dem Heilbronner Arzt Friedrich August Weber (Allgemeine musikalische Zeitung 2, 705), endlich nur als Karität die ihr selbst nur dem Titel nach bekannte „Musica nova" Georg Quittschreibers von 1598 (vgl. S. 5. 6. 29. 95. 141. 180). Ich hebe aus dem Inhalt der Briefe einzelnes heraus, das mir von größerem Interesse scheint: S. 17 über die Mangelhaftigkeit der meisten Bühnensänger und -sängerinnen; S. 21 Lob von August Gottlieb Meißners (den auch Beethoven schätzte) Kantate „Das Lob der Musik" in Schusters Komposition; S. 37 ff. Gewährsmänner für die moralische Wirkung der Musik (Platon, Ramsays „Travels of Cyrus", aus denen eingehend zitiert wird, Cicero, Linguet); S. 63 ff. über die Mängel der deutschen Sprache für den Gesang (hier S. 67 der originelle Rat an die Dichter: „Nur die zischenden Gaumensilben, die sch—s und ch—s in der Mitte unserer Wörter, die den Sänger verzweifeln lassen, der es weiß, daß es seine Pflicht ist, gute Töne mit deutlich artikulierten Worten zu vereinigen ... diese müßten die Dichter in ihren Arbeiten für den Tonsetzer vermeiden"!); S. 73 von der Bildung eines guten Tones („Sein Anfang und sein Ende müssen dem Fittige des Abendwindes, der die Saiten der Äolsharfe berührt, gleichen: man ahnet seinen Anfang, ohne ihn zu bestimmen, man lauscht noch auf das Ende, wenn der Ton schon verhallt ist"); S. 77 Tadel der Neigung vieler Sänger, die starken Stellen durch ein leises Heben auf den Fußspitzen zu symbolisieren, „als müsse der volle Seelenausdruck den Menschen über die Erde erheben" (man erinnert sich hierbei an Beethovens Eigenheit, beim Dirigieren sich auszustrecken oder niederzuducken, die in der gleichen Symbolik begründet war: vgl. meinen Ludwig van Beethoven 1, 42. 144. 175. 220. 239); S. 148 ff. wieder über die Härte und Rauhheit der deutschen Sprache (S. 149: „Es ist ein Glück, daß von ohngefähr das Wort Liebe, die Spindel, um welche sich alle Gedanken unserer Arien zu drehen pflegen, so durchaus wohlklingend ist, daß selbst die nachlässigsten Sänger ihm in ihrer fehlerhaften Aussprache weiter kein Leid zufügen können, als ihm etwa noch ein langes e am Ende zuzugeben"); S. 150 über Unarten der Aussprache beim Sänger, falsche Artikulation („zu teinen Fißen wird er liechen") und Ruhe auf der Konsonanz, statt auf dem Vokal (vgl. Moscheles' Bemerkung in meinem Ludwig van Beethoven 1, 134); S. 169 ausführlicher Erguß über die Nachtigall, der durch die antike Fabel von Prokne und Philomele ein großer Dienst geschah (die Stelle erinnert in der ganzen Haltung, obwohl sie poetischer ist, an die Betrachtung über denselben Vogel, die sich Beethoven aus Sturms „Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung" auszog: vgl. Nohl, Beethovens Brevier S. 59); S. 181 über das tempo rubato und seinen Mißbrauch; S. 189 ff. über französische, deutsche und italienische Musik in ihrer charakteristischen Verschiedenheit in Form und Vortrag (S. 197: „Der Vortrag italienischer Musik heischt

am mehrsten Kunst, die sich durch Fertigkeit der Kehle und Fülle der Erfindung hervortut, weil ihre Melodie und Sprache leicht ist und selten genug ausfüllen. Der Vortrag deutscher Musik verträgt weniger Schmuck: es bleibt dem Sänger bei der reichen Begleitung und Bearbeitung der Harmonie, sowie durch die Beschwerlichkeit seiner Sprache weniger Willkür, die Kunstfertigkeit seiner Kehle zu üben und zu zeigen. Der französische Vortrag leidet durchaus keine Verzierungen: wer Gluck, Piccini, Sacchini, selbst Grétry und Méhuls Musik durch italienischen Vortrag verbrämt, verunstaltet die Komposition"); S. 225 ff. über die Gitarre, das damalige Modeinstrument, und ihre künstlerische Benutzung; S. 228 ff. über die Stilformen der Kirchen-, Theater- und Kammermusik und ihre Vermischungen (Mozarts Idomeneo, der aus dem theatralischen in das Kirchenfach hinübergreift; Paesiellos Passion, über die ein witziger Kopf bemerkte: „J' y trouve toutes les passions, excepté celle de Jésus-Christ"). Auf weiteres gehe ich hier nicht ein.

Der musikalische Gesichtskreis der Verfasserin ist nicht so gar eng und die hervorragenden Namen der älteren und neueren Vokal- und Instrumentalmusik sind ihr bekannt, allerdings mit einigen charakteristischen Ausnahmen. Sie hat den Durchschnittshorizont ihrer Zeit, auch darin, daß es ihr unmöglich ist, Genien und Talente, Talente ersten und zweiten Ranges mit sicherem Geschmack und begründetem Urteil zu unterscheiden und entsprechend verschieden zu werten. So stehen einmal (S. 3) Haydn, Mozart, Naumann und Reichardt, ein andermal (S. 26) wegen ihrer „herzrührenden Melodien" Pergolesi, Graun und Haydn, dann (S. 153) als Opernkomponisten Mozart, Winter und Dittersdorf, endlich gar (S. 230) Haydn, Mozart und Paer friedlich in einer Reihe. Außerhalb dieser merkwürdigen Gruppen wird Haydns nirgends gedacht. Mozart wird eine sonst seltene Wertschätzung der weiblichen Altstimme neben der Sopranstimme nachgerühmt, bei welcher Gelegenheit er die allgemeine Zensur erhält (S. 109): „Der alle gute Musik der verschiedenen Nationen durchwühlte, um sie mit der Fackel seines eigenen Genies zu beleuchten, und die verschiedenen Vorzüge vieler singenden Nationen vereinigte, ohne aufzuhören, nur er selbst zu bleiben". Für die französische Vokalmusik, für Lully, Rameau, Gluck, Piccini, Sacchini hat die Verfasserin eine besondere Vorliebe, die auch ihren französischen Zeitgenossen Grétry, Méhul, Cherubini nicht entzogen wird (S. 192 ff.). Dittersdorf, dessen Selbstbiographie sie kennt, „scheint doch oft die höhere Wahrheit des Ausdrucks dem Glanze geopfert zu haben" (S. 109). Leo und Durante sind „sehr gute alte Meister" (S. 132). Als Orchesterdirigent wird (S. 223) Righini, den die Verfasserin wohl während seiner Mainzer Zeit (1787—92) kennen gelernt hat, in der Vorführung eigener Kompositionen gerühmt, dessen Kapelle besonders in der Harmonie des Ensemblespiels mit feinabgetönten Wirkungen Vortreffliches für seine Zeit leistete. Die Namen Bach und Händel, zwei der größten Vokalkomponisten aller Zeiten, kommen in den Briefen nicht vor; daß auch Beethoven nicht genannt wird, ist bei seinem erst sich eben gründenden Ruhme eher verständlich, zumal er auch bedeutendere Vokalkompositionen damals noch nicht veröffentlicht hatte.

Auch der literarische Horizont der Verfasserin ist ein Durchschnittshorizont und auch hier mangelt es ihr an dem feineren Geschmack für die Unterschiede der künstlerischen Leistung. Wie die Komponisten, so ordnet sie auch die Dichter gern reihenweise nebeneinander: zur Bildung einer „schönen Schreibart" empfiehlt sie (S. 178) Goethe,

Lessing und Wieland; als Dichter, deren Werke sich zur musikalischen Bearbeitung in erster Linie eignen, nennt sie (S. 154) Goethe, Schiller, Matthisson, Salis, Stolberg, als komische Dichter, die an sich einer solchen Bearbeitung widerstreben, (S. 156) Blumauer, Langbein und Falk. Wegen ihres zu frühen Todes, der vielleicht vermieden worden wäre, „wenn sie von erster Kindheit an die Brust durch Gesang gestärkt hätten", bedauert sie (S. 32) Hölty, Blumauer und Moritz: man begreift, wie der Name des frühvollendeten Haindichters, dessen musikalische Potenzen ja allerdings erst Brahms richtig entdeckt hat, einer Sängerin nahe liegen kann; aber der Dichter der travestierten Aeneis und der rein intellektuellen Freimaurerlieder und der ganz unlyrische Verfasser des „Anton Reiser"? Und doch sind gerade diese beiden Namen, besonders Blumauer, charakteristisch und gestatten uns einen Blick in den tiefsten Grund der Lebensansicht der Nina d'Aubigny. Es ist die bürgerlich beschränkte, stark moralistische und nüchterne, auf ihre intellektualistische Beherrschung der Welt und der menschlichen Seele stolze und doch von philiströser Sentimentalität nicht freie Ansicht des Aufklärungszeitalters mit allen ihren Höhen und Tiefen, die Weltansicht, die vom Sturm und Drang, den Klassikern und Romantikern des deutschen Geistes für alle Zeit überwunden wurde. Auch Beethoven stand, mehr als Mensch wie als schaffender Künstler, dieser Aufklärungsansicht, besonders von ihrer sentimentalen Seite, nahe; sie war der peinlich zu tragende Erdenrest, den wir in den Urkunden seiner Menschlichkeit immer wieder antreffen. So erklärt sich im letzten Grunde, was ihn an diesen Briefen anzog, für die seine Aufmerksamkeit rein sachlich nicht ganz verständlich ist, und man kann mit dem Finger auf eine Reihe von Stellen zeigen, die er in seinem Handexemplar mit seinen wild begeisterten Strichen und Ausrufungszeichen versehen haben könnte. Der große Erguß auf die Schönheit der Jugend zu Beginn des 23. Briefes (S. 163) könnte direkt aus Sturms „Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung" entnommen sein, die Beethovens liebstes Erbauungsbuch waren und die Jean Paul in seiner „Reise des Rektors Florian Fälbel und seiner Primaner nach dem Fichtelberg" (Werke 3, 201 Hempel) so hübsch ironisiert.

„Aus rheinischen Jugendtagen“[1]

Von

Max Friedlaender, Berlin

Das in rascher Folge schon in dritter Auflage, neuerdings auch in einer billigen Volksausgabe erschienene Buch Kaufmans, eines Sohnes des hochverdienten Oberbürgermeisters von Bonn und Mitbegründers der Görresgesellschaft, enthält wichtiges Material zur rheinischen Kulturgeschichte, besonders bringt es auch manche wertvollen Mitteilungen über die Umwelt, in der Beethoven aufgewachsen ist. In erfreulichster Weise füllt das Werk eine Lücke in der deutschen Memoirenliteratur aus und kann allen denen zur Beachtung empfohlen werden, die sich eingehender mit Beethovens Jugendleben beschäftigen. Gerade wir Musiker sollten die Mahnung beherzigen, die Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ gibt: „Es scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet und wie er sie, wenn er ein Künstler ist, wieder nach außen abspiegelt“.

Von den geistlichen Fürsten, die im 18. Jahrhundert von Würzburg bis Bonn regierten, hatten die Mainzer Erzbischöfe ein von ihren Amtsbrüdern nur selten nachgeahmtes Beispiel gegeben: sie hatten im Laufe der Jahrzehnte versucht, manche der größten deutschen Geister, u. a. Leibniz, Klopstock und Schiller, an ihren Hof zu ziehen. Aber auch die Bonner Kurfürsten förderten in hohem Grade die Ausbildung der Kultur, — allerdings nicht einer literarischen, sondern sozialen Kultur, die in ihren Äußerungen mehr heiter als tief, weniger stark als schön war, rein rezeptiv, doch Spenderin der Freude für Hoch und Nieder, für die Weinbauern wie für die Hofgesellschaft.

In Beethovens Geburtsstadt kam die Bevölkerung durch ihren leichten frohen Charakter der Regierung geradezu entgegen. Man hatte genug und war genügsam. — Über die Geistesrichtung, die in den höheren Kreisen Bonns zur Zeit von Beethovens Jugend herrschte, verdanken wir Martin Spahn wertvollste Ausführungen. Es waren besonders die höheren Beamtenfamilien, die sich im ganzen 18. Jahrhundert mit der rheinischen Kultur erfüllten. Allerdings fehlte am Rhein eine höhere Organisationsgabe, eigentliches Regierungstalent. Aber statt dessen hatte man offenere Augen und war beweglicher. Alles in allem: ein Beamtentum, aufgeklärt, kulturbegabt, wohlwollend, tüchtig im Amte und ebenso daheim. Man folgte den nationalökonomischen Wissenschaften wie der Entwicklung der Literatur, und unsere Klassiker fanden warme Aufnahme. Der unzertrennliche Begleiter aller solcher Bildungspflege ist die Musik, und jeder nahm Anteil daran, nicht wenige mit wahrer Kennerschaft. Dies traf besonders auf das jedem Kenner von Beethovens Jugendleben vertraute Haus Helene von Breunings zu, der bedeutendsten Frau, welcher der Meister in seiner Vaterstadt begegnet ist. Neben dem Breuningschen gehörte aber seit Generationen auch das Kaufmannsche Haus zu den Familien der Stadt Bonn, in denen die Musik eifrig gepflegt wurde. Allenthalben begegnen uns unter den nächsten Verwandten und Freunden der Kaufmanns Namen von Persönlichkeiten, die aus der Beethoven-Literatur bekannt sind und in seinem Leben eine Rolle gespielt haben. Die Urgroßmutter, Maria Theresia von Pelzer, war mit ihrem Schwager, dem Hofkammerrate von Mastiaux, und dessen Gattin unter den ersten Förderern des jungen Beethoven. Herr von Mastiaux ließ seine einzige Tochter Amalie, eine Freundin Eleonorens von Breuning, von ihm am Klavier unterrichten; ihr meisterhaftes Spiel entzückte noch, als sie in hohem Alter stand, die Hörer. Von dem Musikleben im Mastiauxschen

[1] Paul Kaufmann, Aus rheinischen Jugendtagen (mit 17 Bildern), Berlin, Verlag Georg Stilke, 3. Auflage, 1921.

Hause entwirft Kaufmann ein fesselndes Bild; eine Sammlung kostbarer Instrumente, mit denen sich ein Orchester hätte ausstatten lassen, darunter Geigen von den ersten italienischen Meistern, gewährte den Familienmitgliedern und Freunden des Hauses reiche Möglichkeit zu eigner Kunstübung, an der sie es auch nicht fehlen ließen, und so genossen die Mastiaurschen Hauskonzerte wohlverdienten Ruf; selbst der Kurfürst Maximilian Franz verschmähte es nicht, gelegentlich einer Einladung Folge zu leisten.

Auch Frau von Pelzers Tochter Josefine verlebte ihre Jugend ganz in dieser musikalischen Tradition. Später heiratete sie den Großvater Franz Kaufmann, und es versteht sich, daß in diesem Hause jede Erinnerung an den großen Meister liebevoll gepflegt wurde. Beethovens Lehrer, Franz Ries, und Beethovens Schülerin, Amalie von Mastiaux, unterrichteten ihre Töchter im Klavierspiel; noch heute hütet die Familie eine vergilbte Bearbeitung der Eroica als kostbaren Besitz. Bei solchen Vorbedingungen darf man sich nicht wundern, wenn auch die Kinder dieser Frau treue Verehrer Beethovens wurden. Ihre Tochter, die Geheimrätin Julie Hüffert, und ihr Sohn Leopold — Kaufmanns Vater — standen in nahen Beziehungen zu Anton Schindler, der als Amanuensis und Freund Beethovens einen großen Teil des Nachlasses bewahrte. Und den Bemühungen der Geschwister Kaufmann ist es zu danken, daß dieser Schatz, wenn schon der Stadt Bonn, so doch nicht dem preußischen Staate verloren ging, sondern der Berliner Bibliothek zugeführt wurde.

An den jungen Paul Kaufmann traten aber auch Beethoven-Erinnerungen ganz anderer Art heran. Die Großmutter eines seiner Freunde hatte nämlich als Kind in nächster Nähe von Beethovens Eltern gelebt und wußte mancherlei charakteristische Einzelheiten zu berichten. So erzählte sie gern von der unglaublichen Unordnung, die in dem verwahrlosten Haushalt der sorglosen Künstlerfamilie geherrscht hatte; mehr als einmal mußte ihre Mutter dem kleinen Ludwig, der wegen seiner dunklen Gesichtsfarbe der kleine „Spanigol" genannt wurde, Dienste der Reinlichkeit erweisen, die sonst den Eltern vorbehalten bleiben. — Nahe befreundet war den Kaufmanns der junge Jurist Bartholomäus Ludwig Fischenich, der bekanntlich über den einundzwanzigjährigen Beethoven in so bemerkenswerter Weise an Frau Charlotte Schiller in Jena berichtet hat.

Leopold Kaufmann, der, wie viele seiner Vorfahren, das Amt des Stadtoberhauptes von Bonn bekleidete, hatte aber nicht nur musikalische Interessen, sondern war selbst ein trefflicher Sänger. Felix Mendelssohn hat ihn gelegentlich am Klavier begleitet, und einmal durfte er auf der Insel Nonnenwerth vor Liszt und der Gräfin d'Agoult in einem Studentenquartett singen, dem übrigens auch Justus W. Lyra[1] angehörte. Man darf wohl annehmen, daß der Oberbürgermeister an allen musikalischen Veranstaltungen in seiner Vaterstadt lebhaften Anteil nahm; ganz gewiß aber an den Konzerten des Beethoven-Vereins, der ihn mit so manchem bedeutenden Tonwerk der klassischen Zeit bekannt machte. So kam denn die Säkularfeier von Beethovens Geburtstag heran, und da war es nicht zum wenigsten Kaufmanns Anregung zu danken, daß in Bonn die neue Beethoven-Halle erbaut wurde. Die Einweihung mußte allerdings mit Rücksicht auf die Kriegswirren in den August 1871 verschoben werden, gestaltete sich dann aber auch zu einem großen Musikfest, das willkommenen Anlaß bot, alte persönliche Erinnerungen an den Meister aufleben zu lassen. In jenen Tagen weilte Gerhard von Breuning als Gast im Kaufmannschen Hause, der Sohn von Beethovens Jugendfreund Stephan von Breuning, und zerstörte bei dieser Gelegenheit die Fabel, derzufolge Beethoven nach Empfang der Sterbesakramente ausgerufen haben sollte: „Plaudite, amici, finita est comoedia!" Diese Worte hatte Breuning allerdings aus des Meisters Munde vernommen, aber nicht in jenem feierlichen Augenblick, sondern als eine der letzten Beratungen der Ärzte eben beendet war.

---

[1] Der noch nicht nach Verdienst gewürdigte Komponist vorzüglicher Studentenlieder. Ich nenne nur: „Der Mai ist gekommen", „Meine Mus' ist gegangen" und „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald".

Wie um das Beethoven-Jubiläum bemühte ſich Oberbürgermeiſter Kaufmann auch um das Zuſtandekommen der Schumann-Feier im Auguſt 1873, welche die Mittel für ein würdiges Grabdenkmal beſchaffen ſollte. Auch dieſes Feſt war durch die Anweſenheit hervorragender Muſikgrößen ausgezeichnet: neben Clara Schumann weilten Männer wie Brahms und Joachim in der Stadt, und wieder kam die Kaufmannſche Familie mit ihnen allen in perſönlichſte Berührung. Diesmal nahm aber auch ſchon Kaufmanns Sohn, der Verfaſſer ſelbſt, als Mitglied des Bonner Geſangvereins mit warmem Verſtändnis teil: Paul Kaufmann, ein hervorragendes Mitglied der rheiniſchen Kolonie in Berlin, der eines der bedeutendſten Reichsämter leitet und in ſeinem Hauſe die künſtleriſchen Traditionen der Ahnen in vornehmſter Weiſe fortſetzt. Wir verdanken ihm eine 1897 erſchienene Vorarbeit zu dem vorliegenden Werk: „Zur Geſchichte der Familien Kaufmann aus Bonn und v. Pelzer aus Köln" (Bonn, Verlag von P. Hanſtein), die ebenfalls reiches Material für Geſchichte der rheiniſchen, ſpeziell Bonner Kultur bringt.

Durch ſein Buch ſchlingen ſich wie blühende Ranken muſikaliſche Erinnerungen an die Großen der Tonkunſt, und wenn man es aus den Händen legt, hat man das Gefühl, ſich mit einem Stück Innenlebens einer deutſchen Stadt und eines deutſchen Bürgerhauſes beſchäftigt zu haben, über das wie ein Schutzgeiſt der Größte der Großen ſegnend ſeine Hände breitet, unſer Beethoven.

* * *

Im Anſchluß an das Vorſtehende ſei noch ein bisher unbekanntes, in Kaufmanns Werk abgedrucktes Schreiben wiedergegeben:

(Wien 19. May 1822.)

Finden Sie es für gut ſo ſenden ſie Simrock, dem ich mich beſtens empfehle, dieſen Brief. — Ich will ſie nicht beläſtigen mit Klagen, denn andres könnte ich nichts, wir ſind nun einmal ſowohl zur Freude als zum Leid beſtimmt, wenn nur nicht von letzterm der Anteil zu groß wird. Beethoven.

Dieſe Zeilen, deren Schluß ergreifend wirkt, hatte Beethoven als Einlage dem Brief vom gleichen Tage an Franz Brentano beigefügt, der in Thayer-Riemanns Biographie 4, 243 veröffentlicht iſt.

*

Eine neue Begründung der muſikaliſchen Logik[1]

Von

Karl Bleſſinger, München

Jahrhunderte, ja Jahrtauſende lang iſt die muſikaliſche Theorie immer von Erwägungen gleicher Art ausgegangen, die auf dem Gebiete der phyſikaliſchen Akuſtik liegen. Haben auch die Methoden von den Tonbeſtimmungsverſuchen des Altertums über die ſpekulative Muſik des Mittelalters, über die Arbeiten eines Euler bis auf Helmholtz und ſeine Schule gewaltige Verbeſſerungen erfahren, ſo iſt doch die Grundlage die gleiche, und auch im Ergebnis ſind, was die großen Grundprobleme der Muſiktheorie betrifft, entſcheidende Fortſchritte eigentlich nicht erzielt worden. Wenn die phyſikaliſche Begründungsweiſe noch immer nicht in der Lage iſt, elementare Fragen, wie die nach dem Weſen der Konſonanz, nach dem Weſen der Äquivalenz der Oktave, nach dem Grund der Gleichberechtigung von Dur und Moll, befriedigend zu beantworten, ſo iſt doch wohl die höchſte Wahrſcheinlichkeit gegeben, daß die ausſchließliche Anwendung dieſer Methode, ſo ausge-

[1] W. Harburger, Die Metalogik. Die Logik in der Muſik als exakte Phänomenologie begründet. München 1919. Muſarion-Verlag (Verlag für Kulturpolitik, München-Berlin).

zeichnete Reſultate ſie auch ſonſt wohl ergeben hat, nicht begründet war, und darum ſind in neuerer Zeit verſchiedene andere Wege eingeſchlagen worden, um wenigſtens die Möglichkeit einer Klärung der Grundbegriffe zu ſchaffen. Solange dieſe nicht erfolgt iſt, iſt auch nicht daran zu denken, eine wiſſenſchaftlich einwandfreie Begründung der muſikaliſchen Logik zu bieten. Gewiß iſt der Mangel einer ſolchen Begründung für die Praxis des muſikaliſchen Schaffens nicht von entſcheidender Bedeutung; hier hat das letzte Wort immer noch die Inſpiration. Aber in jedem andern Betracht wird er aufs empfindlichſte verſpürt. Wer z. B. auf dem Gebiete der Theorie pädagogiſch tätig iſt, muß es peinlich empfinden, daß er ſchon auf verhältnismäßig elementarer Stufe ſich darauf beſchränken muß, einige Hausregeln zu geben, deren Richtigkeit nur erfühlt, nicht aber exakt bewieſen werden kann. Und ſo liegt die Sache auch auf einer Reihe anderer Gebiete, bei der Stilkritik, der Äſthetik uſw. Und ſchließlich würde auch in einer Zeit der Gärung, wie wir ſie jetzt durchleben, dem muſikaliſchen Schaffen mancher Umweg erſpart geblieben ſein, wenn auf dem Gebiete der Theorie ein feſteres Fundament vorhanden wäre; ſo hätte etwa der Kampf um die Erweiterung der Tonalität, deſſen Erledigung ja die unerläßliche Vorausſetzung eines gedeihlichen Schaffens iſt, erheblich abgekürzt werden können.

Nun ſind im Laufe der letzten Jahrzehnte mancherlei Verſuche gemacht worden, den Problemen auf anderem Wege beizukommen. Der nächſtliegende Weg war der experimentalpſychologiſche; daß er, obwohl wiederum in Einzelheiten erfolgreich, in den Hauptfragen nicht zum Ziele führen kann, dafür ſpricht ſchon die Tatſache, daß Stumpf ſeine Tonpſychologie mit voller Abſicht unvollendet gelaſſen hat. Weiter holt Julius Pikler aus, der in ſeinen „Sinnesphyſiologiſchen Unterſuchungen“ [1] eine Theorie der Verhältniswahrnehmung aufſtellt und auf Grund dieſer Theorie in einem eigenen Schriftchen [2] das Weſen der Konſonanz in bewußtem Gegenſatz zu den Pſychologen, den Sinnesphyſiologen und den Muſiktheoretikern zu begründen verſucht. So ſehr die Richtigkeit der Vorausſetzungen Piklers anzuerkennen iſt, ſo wenig können ſeine Folgerungen befriedigen; die von ihm ſo eifrig behauptete Evidenz ſeiner graphiſchen Verſinnbildlichungen iſt nur dann vorhanden, wenn man, wozu ein zwingender Grund keinesfalls vorliegt, die irrationalen Verhältniſſe von vornherein ignoriert.

Auch der entſchiedenſte Formaliſt wird zugeben, daß die Wirkungen der Muſik transzendenter Natur ſind. Aus dieſem Grunde iſt wohl anzunehmen, daß die Fragen nach dem Weſen der muſikaliſchen Erſcheinungen nicht mit den Methoden gelöſt werden können, nach denen die Wiſſenſchaft ſonſt die Sinnenwelt betrachtet; vielmehr liegt der Gedanke nahe, daß für die exakte Begründung der Muſiktheorie nur die Methoden des transzendentalen Denkens in Betracht kommen. Merkwürdigerweiſe iſt dieſer Gedanke erſt jetzt verwirklicht worden in Walter Harburgers „Metalogik“, dem Werke eines kühnen, ſchöpferiſchen Denkers, der noch dazu den nicht zu unterſchätzenden Vorzug hat, praktiſch-muſikaliſch ebenſo geſchult zu ſein wie philoſophiſch und mathematiſch. Daß Harburgers Unternehmen nicht reſtlos glücken konnte, iſt ganz ſelbſtverſtändlich; fehlte es doch nicht bloß bisher an einſchlägigen Vorarbeiten auf muſikaliſchem Gebiete, ſondern vor allen Dingen auch an einer ausreichenden Nutzbarmachung des mathematiſchen Kalküls zur Behandlung rein philoſophiſcher Probleme. Und ſelbſt wenn hier ihm mehr zur Verfügung geſtanden hätte als die vereinzelten Verſuche von Männern wie Herbart, Avenarius, Vaihinger, ſo wäre noch eine gleich große Schwierigkeit von vornherein geblieben, nämlich die Tatſache, daß eine neue Art der philoſophiſchen Betrachtungsweiſe, die phänomenologiſche, erſt in allerjüngſter Zeit auf den Plan getreten iſt und bisher nur ungenügend erprobt werden konnte.

Auch Harburger bekennt ſich zur Schule der Phänomenologen. Zwar will er das Wort im alten, Hegelſchen, Sinne angewendet wiſſen, doch iſt ſeine Methode durchaus die der neueren Phänomenologie, zu der er nur inſofern im Gegenſatz ſteht, als er deren ins Metaphyſiſche her-

[1] Leipzig, Barth, 1917.
[2] Theorie der Konſonanz und Diſſonanz. Leipzig, Barth, 1919.

überspielende Definition von der „Wesensschauung" ablehnt oder wenigstens nicht benutzt. Auch darin kommt er nicht über sie hinaus, daß er zwar den Psychologismus strikt verwirft, aber von Anfang an immer wieder auf psychologische Tatsachen zurückzugreifen sich genötigt sieht[1].

Aus all diesen Tatsachen ergeben sich zunächst einige naturnotwendige Mängel, die die Grundlagen seiner Arbeit anfechtbar erscheinen lassen. Sie führen zu einigen schiefen Voraussetzungen, zu teilweise bedenklichen Umwegen und, was theoretisch belanglos, praktisch aber von großer Bedeutung ist, zu einer völlig neuen und darum schwer verständlichen Art der Anwendung der philosophischen Termini und der mathematischen Symbole. Aber es ist dem Verfasser gelungen, im Verlaufe der Arbeit diese Mängel zu einem sehr erheblichen Teil zu überwinden und zu Ergebnissen zu gelangen, die für die Musiktheorie von höchstem Werte sind.

Den Ausgangspunkt des Werkes bildet eine Betrachtung des Rhythmus, der aus mindestens zwei Elementen a und b besteht, die nacheinander wahrgenommen werden und im Hörer bestimmte Affektionen wachrufen. Im äußeren, zeitlichen Verlauf sind die beiden Elemente einander eindeutig zugeordnet, während dies von den Affektionen nicht gilt, denn um zur Gesamtwahrnehmung des Rhythmus zu gelangen, müssen wir gleichzeitig mit der Einzelaffektion b die Affektion a reproduzieren und somit auch gleichzeitig mit der Affektion b die Gesamtaffektion a + b empfinden. Daraus ergibt sich die Frage: Ist die Schullogik für den Bereich der musikalischen Dinge gültig? Harburger glaubt, diese Frage unbedingt verneinen zu müssen und ist infolgedessen gezwungen, die allgemeine Gültigkeit der Schullogik überhaupt in Abrede zu stellen. Damit kommt er schließlich zu einer Negierung der wichtigsten Denkgesetze, der Sätze von der Identität und vom Widerspruch.

Der Leser möge sich durch diese allzuscharfe Formulierung nicht abstoßen lassen; der Verlauf der Deduktionen führt sie von selbst auf ein vernünftiges Maß zurück. Die Sache stellt sich so dar: Die Schullogik ist ein Spezialfall der allgemeinen Logik. Dem menschlichen Begreifen und Verstehen erreichbar ist nur der Bereich der Schullogik, was darüber hinausgeht, ist transzendent. Aber der transzendente Bereich ist, ebenso wie auf dem Gebiete der Zahlen der komplexe Bereich, dem rein formalen Denken noch zugänglich und durch geeignete Operationen ist es möglich, in den reellen Bereich zurückzugelangen und Ergebnisse zu erzielen, die ohne Berührung des Transzendenten nicht gewonnen werden könnten. Der transzendente Bereich wird dadurch in die Logik eingeführt, daß die Denkakte als veränderliche Größen angesehen, also als differentiierbar und integrierbar betrachtet werden. Die mathematische Auswertung dieser These geschieht durch Operationen mit mathematischen Symbolen für den „widerspruchsvollen Begriff", der an dem Beispiel des Rhythmus gefunden worden ist. Hier bringt der Verfasser eine neue Art der Anwendung der mathematischen Zeichen auf Grund der Kantschen Kategorienlehre. Während die Mathematik bisher nur Größen gleicher Kategorie durch das Gleichheitszeichen verband, bringt Harburger Größen verschiedener Kategorien (Quantität und Qualität) in Beziehung. Die quantitativen Zahlen bezeichnet er als Intensiv-, die qualitativen als Extensivgrößen.

Es ist hier nicht der Ort, die ganzen komplizierten Gedankengänge, die Harburger auf allgemein-wissenschaftlichem Gebiete auf dieser Grundlage entwickelt hat, zu verfolgen. Diesen Abschnitt des Buches zu beurteilen, ist Sache des mathematisch geschulten Philosophen; er mag entscheiden, inwieweit Harburgers kühnes Unterfangen, eine Neubegründung der Phänomenologie und damit der Wissenschaft überhaupt zu geben, geglückt ist. Uns interessieren nur die für die musikalische Theorie gewonnenen Ergebnisse, und diese sind imponierend.

Von höchstem Interesse sind die Darlegungen des Abschnitts I 4 über das Verhältnis von Physik und Musik, die von der zweifellos richtigen Annahme ausgehen, daß die musikalischen Gegebenheiten nicht Realitäten im engeren Sinne sind, und infolgedessen die bisherige strenge

[1] Vgl. „Metalogik" S. 48, wo von einem scheinbaren Psychologismus die Rede ist, der durch sein Gegenteil, den reinen Formalismus, hervorgerufen wird.

Zuordnung von Gehörsempfindung und Schwingungszahl methodiſch ausſchalten. Die Intervalle werden den Kreisfunktionen zugeordnet, und aus dieſer Zuordnung ergibt ſich ein indirekter Beweis für die Äquivalenz der Oktave, der durchaus überzeugend wirkt. Das Problem der Äquivalenz der Oktave wird aufgefaßt als identiſch mit dem rhythmiſchen Problem der Äquivalenz von Zeiteinheit und rhythmiſcher Einheit. In vielen Punkten, ſo z. B. auf dem Gebiet der Agogik und der Harmonik, finden wir zwar bedeutende Anſätze zu einer exakten Begründung deſſen, was dem Muſiker das Gefühl unmittelbar als richtig eingibt, aber leider ſind gerade dieſe Abſchnitte in den Anfängen ſtecken geblieben, und es wäre dringend zu wünſchen, daß der Verfaſſer hier nochmals Hand anlegt, um dieſe vielverſprechenden Anfänge der Vollendung entgegenzuführen. Gewiß, die Definition der Agogik iſt vertieft, die Lehre von den tonalen Funktionen in ihren Elementen einwandfrei begründet; aber es fehlt, um nur auf einiges hinzuweiſen, noch die genaue Erklärung dafür, weshalb die Erſetzung der fünften Stufe durch die dritte uns ſo mangelhaft erſcheint, es fehlt eine Deutung des neapolitaniſchen Sextakkordes uſw. Dafür bietet aber Harburger dankenswerterweiſe eine exakte Widerlegung des harmoniſchen Dualismus und eine befriedigende Erklärung der Konſonanz des Molldreiklangs.

Auf dem Gebiete der praktiſchen Äſthetik ſind die Ergebniſſe der metalogiſchen Forſchung wohl am unmittelbarſten überzeugend. So vor allen Dingen durch die endliche Ausmerzung der Vorſtellung des Wohlklangs aus dem Konſonanzbegriff, die unſer muſikaliſches Denken ſo lange beherrſcht hat. Nur gelegentlich wird das Äſthetiſche geſtreift, aber die Exaktheit der Methode läßt jeden darauf bezüglichen Satz als unumſtößlich feſtſtehend erſcheinen. Ergötzlich iſt in der Einleitung der Nachweis, daß die expreſſioniſtiſche Richtung in der Muſik einen Rückſchritt ins Primitive bedeutet, inſofern ſie unſere Kunſt, die in der Praxis längſt das Gebiet der Schullogik überſchritten hat, wieder künſtlich zu dieſem zurückzuführen ſucht; von viel ernſthafterer Bedeutung aber ſind die am Schluß des Buches ſich findenden Ausblicke, aus denen hier nur der wichtigſte Satz zitiert ſei: „Problem iſt nicht die ſinnliche Schönheit, ſondern die Einheit, nicht die Empfindung, ſondern die Geltung“. Damit wird der noch immer überwiegenden romantiſchen Muſikanſchauung, die als höchſte Inſtanz nur das ſubjektive Empfinden gelten läßt, geradezu der Todesſtoß verſetzt, und an anderer Stelle (S. 249) wird, unter Hinweis auf Leibniz' Lehre von der präſtabilierten Harmonie und auf Mozarts Kunſt das Wahre, das Logiſche zugleich als das ſinnlich Süße und Reine hingeſtellt.

So bringt das Buch nicht nur dem wiſſenſchaftlich Forſchenden eine Fülle neuer Begründungen und Nachweiſe, es iſt auch den Schaffenden, die heute ernſthaft um die Wiedergewinnung einer logiſch gültigen Baſis der praktiſchen Muſik ringen, ein treuer Führer. Damit aber die Bedeutung des Werkes zur vollen Geltung kommen kann, iſt es unbedingt erforderlich, daß nicht nur die Arbeit da weitergeführt wird, wo ſie unterbrochen wurde, ſondern auch, daß die Methodik und die Bezeichnungsweiſe, die bei einem erſten Verſuche notwendigerweiſe beſonders ſchwierig ſich geſtalten muß, vereinfacht und leichter verſtändlich geſtaltet wird.

Bücherschau[1]

Bergmans, Paul. La biographie du compositeur Corneille Verdonck (1563—1625). 8°, 26 S. Brüssel 1919, Hayez.

Bergmans, Paul. Notice sur Florimond van Duyse. 8°, 126 S. Brüssel 1919, Hayez.

Bergmans, Paul. Variétés musicologiques, 3e série. (S.-A. a. den Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique, 1914.) 8°, 42 S. Antwerpen 1920, Secelle.

Bergmans, Paul. Henri Vieuxtemps. (Les grands Belges.) 8°, 32 S. Turnhout 1920, Brepols.

Bergmans, Paul. Notice sur le Baron Limnander de Nieuwenhove. 8°, 94 S. Brüssel 1920, Hayez.

Closson, Ernest. Elements d'esthétique musicale. 8°, 82 S. Brüssel 1916, Lombaerts.

Closson, Ernest. Roland de Lassus. (Les grands Belges.) 8°, 27 S. Turnhout 1919, Brepols.

Closson, Ernest. André-Modeste Grétry. (Les grands Belges.) 8°, 34 S. Turnhout 1920, Brepols.

Grétry. Les Réflexions d'un Solitaire, manuscrit inédit de Grétry, édité par les soins et avec introduction et notes d'E. Closson et E. Solvay. vol. I u. II. Brüssel 1919 u. 1920, Van Oest.

Grétry. Mémoires ou Essais sur la Musique; réédition par Paul Magnette, comprenant les principaux chapitres, augmentée des notes. 8°, 472 S. Liège 1915, Vaillant-Carmanne.

Knosp, Gaston. Mârouf, savetier du Caire, de Henri Rabaud. Glossaire analytique e thématique. 8°, 34 S. Brüssel 1919, de Saedeleer et Possoz.

Rudder, May de. César Franck. (Les grands Belges.) 8°, 35 S. Turnhout 1920, Brepols.

Solvay, Lucien. Notice sur Gustave Huberti. 8°, 32 S. Brüssel 1919, Hayez.

Solvay, Lucien. Notice sur Jan Blockx. 8°, 62 S. Brüssel 1920, Hayez.

Stellfeldt, J. A. Het koninklijk Vlaamsch Conservatorium in 1919. 8°, 72 S. Antwerpen 1919, Bouchery.

Tinel, Paul-Edgar. Franciscus d'Edgar Tinel. Analyse thématique. 8°, 64 S. Brüssel 1917, Huysmans.

Van Aerde, R. Quelques documents inédits concernant la musique dans un village flamand. 8°, 28 S. Gent 1914, Siffer.

Van Aerde, R. Les Tuerlincks, luthiers à Malines. 8°, 198 S. Mecheln 1914, Godanne.

Van den Borren, Charles. La Musique Belge (fasc. 53 du „Musée du Livre"). 8°, 9 S. Brüssel 1919/20, Musée du Livre.

Van den Borren, Charles. Origines et développement de l'art polyphonique vocal du XVIe siècle. 8°, 39 S. Brüssel 1920, La Renaissance d'Occident.

Van Doorslaer, G. Herry Bredemers, organiste et maître de musique (1472—1522). 8°, 50 S. Antwerpen 1915, Van Hille et Marien.

Van Doorslaer, G. De toonkunstenaars der familie Vredeman. 8°, 20 S. Antwerpen 1920, Secelle.

Almanach der „Deutschen Musikbücherei" auf das Jahr 1922. 8°, 236 S. Regensburg 1921, Gustav Bosse. 12 *M*.

Wiederum, wie im vorigen Jahr, sei auf dieses Jahrbuch des regsamen und sympathischen Regensburger Verlags hingewiesen, das, vortrefflich redigiert, eine Art von gut Wagnerischer, und doch nicht Wagnerisch-orthodoxer Gesinnung erfreulich widerspiegelt. Von den einzelnen Beiträgen gilt der Jahrhundertfeier von E. T. A. Hoffmanns Tod der Abdruck von Hoffmanns „Don Juan"-Novelle und von

[1] Die an der Spitze dieser „Bücherschau" stehende Zusammenstellung der belgischen Bibliographie ist mit freundlicher Erlaubnis der Herren Scheurleer und Michielsen dem Bulletin der Gesellschaft „Union Musicologique" entnommen. Weitere Zusammenstellungen und Ergänzungen werden folgen.

Wagners Kreislerianischer „Pilgerfahrt"; W. Matthiesen widmet Hoffmanns Gesamtpersönlichkeit „als musikalischem Künstler" eine kurze, sich ein wenig übernehmende Studie; Adelheit v. Veith „Kleine Lebenserinnerungen" an H.s Witwe. Die wertvollste Gabe ist diesmal die liebevolle und umfassende Studie von Konrad Huschke über „Lenau und die Musik"; Max Hehemann steuert eine lebendige, auf Weber selbst gestützte Interpretation von Webers Konzertstück op. 79 bei, Paul Marsop sagt Prinzipielles und in jedem Wort zu Unterschreibendes über „Tageszeitung, Musikkritik, Freikarten"; Hans Wildermann, der Kunstheilige des Almanachs, dessen Faustbildern F. Gregori eine Einführung zuteil werden läßt, begründet die Besonderheiten einer eigenen Parsifal-Inszenierung. Dokumentarisches bringen Heinr. Werner mit zwei ungedruckten Briefen Hugo Wolfs aus dem Jahre 1881, und Helene Raff mit Briefen ihres Vaters aus Weimar (1853). A. E.

Annuaire des Artistes et de l'enseignement dramatique et musical. 31me année 1921—1922. (France et Colonies, Monaco, Luxembourg, Belgique, Suisse.) Lex. 8°, 1359 S. Paris (1921), Office Général de la Musique. 38 Fr.

Anton, F. Max. Versuch einer Kunstanschauung. 8°, 64 S. m. 1 Tafel. Berlin 1922, Otto Elsner. 12 *M*.

Archiv für Musikwissenschaft. Hrsg. v. M. Seiffert, Joh. Wolf, Max Schneider. Vierter Jahrgang. 1. Heft. Jan. 1922.

[Inhalt: Johannes Biehle, Raumakustische, orgeltechnische und bauliturgische Probleme. Untersuchungen am Dom zu Schleswig. —Robert Haas, Zu Walthers Choralpassion nach Matthäus. — Wilhelm Krabbe, Die Lieder Georg Niege's von Allendorf. Zur Gesch. der Monodie im 16. Jahrh. — Rob. Sondheimer, Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie. — Ilmari Krohn, Der metrische Taktfuß in der modernen Musik. — Peter Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien (Selbstanzeige). — Protokoll der ordentl. Mitgliederversammlung der Gesellschaft der Freunde des Instituts. — Neuerscheinungen.]

Bach-Jahrbuch. 16. Jahrg. 1919, im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Arnold Schering, 82 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Das Jahrbuch 1919, das gegenüber seinen Vorgängern ein wenig schmal geraten ist, wird von August Halm mit einem Aufsatz „Über Bachs Konzertform" eingeleitet. Halm versteht darunter nicht etwa die Form des Bachschen Konzerts, sondern ganz allgemein die Bachsche harmonische und thematische Technik. Er gliedert denn auch seinen Beitrag in die Abschnitte: Formale Harmonik, Formale Technik und „Gattung und Individuum". Bevor der Leser ernsthaft an die Lektüre geht, rate ich ihm, die 6. englische Suite, das 6. Brandenburgische Konzert, Präludium und Fuge aus Fdur für Orgel (Ges.-Ausg. Bd. XV), das italienische Konzert und noch einige andere Klaviersuiten Takt für Takt zu nummerieren, denn sonst geht es ihm wie mir, der ich mit der Lektüre nach wenigen Seiten aufhören mußte, um den Takt 67 oder 107 in der 6. englischen Suite, dann wieder Takt 188—190, 213—218 usw. in der Fdur-Tokkata aufzusuchen. Halm gibt nämlich in den ersten beiden Abschnitten seines Aufsatzes keine Notenbeispiele, er nennt nur die Taktzahlen. Das erschwert natürlich die Lektüre. Und bei der großen Fdur-Tokkata für Orgel, einem Hauptbeispiel Halms, geriet ich beim Vergleichen mit der Peters-Ausgabe in ganz falsche Takte hinein, da Halm, ohne es anzumerken, die Gesamt-Ausgabe zu Grunde legt, die einer anderen Handschrift folgt. Solche Irrwege sollten dem Leser erspart bleiben. Es ist schließlich nicht von allen Musikfreunden zu erwarten, daß sie ein Stück nach dem andern, wie es gerade zitiert wird, taktweise nummerieren und daß sie sich womöglich noch selbst die richtigen Ausgaben heraussuchen. Halm geht von der harmonischen oder besser tonartlichen Anordnung der Satzgruppen aus und stellt als Schema auf: „Die erste Hauptgruppe gehört der Haupttonart, die zweite der parallelen, die dritte der Unterdominanttonart ... Endlich kehrt, zum Beschluß, der erste Teil der ersten Hauptgruppe, d. i. die Entwicklung des 1. Hauptthemas vom Anfang bis zum ersten großen Tonika-Ganzschluß wieder, also bis dahin, wo beim erstenmal der Eintritt des 2. Themas unmittelbar bevorsteht". Natürlich sind die Gruppen nicht thematisch entgegengesetzt, sondern werden vom ersten Thema mitbestimmt. Gegen diese an die Fuge erinnernde Formgruppierung lassen sich manche Einwendungen erheben, und Halm gibt auch selbst eine große Zahl von Freiheiten zu,

ja seine Ausführungen sind mehr eine Erklärung dieser Abweichungen und Andersgestaltungen, als eine Grundierung der ersten Aufstellung, die in dieser allgemeinen Fassung wohl kaum für Bachs Formbildung bindend sein kann. Halm geht auf Beispiele ein, zunächst auf die Englische Suite in g moll, dann auf die sechste und auf die F dur-Tokkata, d. h. auf Präludium und Fuge aus F für Orgel. Die Art, wie Halm die harmonische Gestaltung an dem Notenbild nachprüft, wie er Abweichungen und Änderungen aus harmonischer Logik und innerer Einstellung erklärt, wie er besonders im F dur-Präludium die Trugschlüsse und ihre verschiedene Vorbereitung und Auswirkung entwickelt, das zeugt von feinfühligem Hineinhören in die harmonische Flächengliederung. Allerdings geht er nach meinem Gefühl in der Aufdeckung des harmonischen Geschehens verschiedentlich zu weit, so etwa, wenn im F dur-Präludium von der Gleichheit der Anfangsakkorde der Takte 212 und 213 mit den beiden ersten von Takt 196 gesprochen oder darauf hingewiesen wird, daß der 196. Takt von hinten gelesen, mit den Endakkorden von Takt 202 und 203 zusammenhängt. Er gesteht selbst ein, daß ihm viele Einzelheiten weder beim Spielen noch häufigeren Hören aufgegangen seien, er hätte erst ein gründliches Studium des Notenbildes nötig gehabt. Das Gleiche kann ich von mir sagen, denn es bedurfte erst genauer Vergleiche, ehe ich den Beweisführungen Halms nachgehen konnte. Trotzdem sind Halms Beobachtungen fruchtbar. In der Aufdeckung der großen harmonischen Gliederung einzelner Gruppen und im Nachweis ihrer Beziehungen werden bisher kaum beachtete Zusammenhänge festgestellt. Zur „formalen Thematik" bringt Halm nur wenige Bemerkungen über das Verhältnis vom ersten und zweiten Thema und über die „Variation", in der er die Veränderung des Thematischen durch Diminution, Vereinfachung, Umstellung usw. sieht. Diese Umbildungen sind auch das eigentliche Thema des Abschnitts „Gattung und Individuum". Halm sieht im Thematischen das Symbol oder den Repräsentanten des Willens, im Harmonischen den nach der Allgemeinheit gerichteten Willen. Und er zeigt nun, wie das Fehlen der Paralleltonart in einzelnen Sätzen der englischen Suiten durch den thematischen Willen bedingt ist, eine Beweisführung, die halb musikalisch, halb psychologisch entwickelt wird. Dann greift er weiter auf Umbildungen und Ableitungen des Thematischen über, die besonders im italienischen Konzert aufgezeigt werden. Seine Ausführungen über das programmatisch aufgestellte Sextintervall, über thematische Veränderungen und Gruppenverteilung führen vom unmittelbar Gegebenen zu außerordentlich fein beobachteten Einzelgestaltungen. Ist hier auch das subjektive Empfinden, wie weit der Einzelne mit den Deutungen mitgehen kann, ohne zu einem Hineinhören und Hineinlesen zu gelangen, entscheidend, so geben die Beispiele und ihre Gegenüberstellungen doch so viel Anregung und so viel Stoff zum Weiterarbeiten und Nachdenken, daß man dem Aufsatz gern eine Weiterführung und Zusammenfassung wünschen möchte. — Den „Neapolitanischen Sextakkord in Bachscher Auffassung" behandelt ein Aufsatz von Robert Handke. Auf Grund vieler Beispiele werden Eintrittsformen und Auswirkungen des Neapolitanischen analysiert. Bachs Technik und Erweiterung in der Anwendung des Akkords führen unmittelbar zur Praxis der Wiener Klassiker und der neueren Musiker. Auch dieser Beitrag verdiente eine Loslösung vom Spezialfall und eine Erweiterung in geschichtlicher und musikalisch-praktischer Richtung. Gerade die ältere wie die neueste Zeit (Chopin, Wagner, Strauß) bieten da noch viel ungesichtetes Material. — Hans Lüdtke weist in einem kleinen Beitrag auf den Aufsatz von Stanford Terry in der „Musical Times" (1917) hin. Der dort gegebene Nachweis, daß die Gesamtanlage des Orgelbüchleins nach Witts „Psalmodia sacra" angelegt sei, wird richtig gestellt, während Terrys Vermutung, das Autograph sei im Weimarer Gefängnis im November 1717 teilweise vollendet, auch von Lüdtke gestützt wird. — Arnold Schering berichtet über „Das Innere der Leipziger Thomaskirche um 1710". Ein Erbauungsbuch „Leipziger Kirchen-Staat" vom Jahre 1710 enthält zwei Kupferstiche, von denen der zweite eine Kirchenmusik unter Johann Kuhnau in der Thomaskirche darstellt. Schering beschreibt den offenbar mit großer Treue angefertigten Stich und entwirft ein anschauliches Bild von den Kräften und der Besetzung der Kirchenmusik. Beide Stiche sind dem Bach-Jahrbuch in guter Ausführung beigeheftet. — Schließlich teilt Wilhelm Altmann aus Briefen Hans Bischoffs an Wilhelm Rust Auszüge mit, die sich mit der Bischoffschen Bach-Ausgabe beschäftigen. Sie bringen bis auf die Bemerkungen über den früheren Standort Bachscher Handschriften kaum wesentlich Neues. Georg Schünemann.

Beethoven über eine Gesamtausgabe seiner Werke. Nachbildung eines unbekannten Schriftstücks aus dem Beethovenhaus, mit Erläuterungen v. Dr. Max **Unger**, Leipzig. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn, hrsg. von Ludwig Schiedermair I). Bonn 1920, Verlag des Beethovenhauses.

Die Zahl der ernst zu nehmenden Beethovenspezialisten unter den Musikschriftstellern ist nicht so groß, als sich nach der Fülle der noch zu bewältigenden Aufgaben erwarten ließe. Unger hat sich unter ihnen rasch einen ersten Platz gewonnen. Er kennt Stand und Probleme der Beethovenwissenschaft gründlich und hat, vortrefflich vorbereitet durch seine Elementistudien, schon wiederholt schöne Resultate zutage gefördert. In der vorliegenden Studie wird über einen Fund berichtet, den Verf. im Bonner Beethovenhaus machte: ungemein drastische Aufzeichnungen Beethovens, bestimmt für die bekanntlich durch lange Jahre vom Meister geplante Gesamtausgabe seiner Werke, der sie als Richtlinien dienen sollten. Unger veröffentlicht das Schriftstück mit erläuternden Bemerkungen über Beethovens dabei zutage tretende Ansichten autorrechtlicher und politischer Natur, und benutzt die Gelegenheit, um die Frage der geplanten Gesamtausgabe nochmals im Zusammenhang zu besprechen. Die neuen Veröffentlichungen des Beethovenhauses führen sich mit dieser Publikation sehr glücklich ein.

Sandberger.

Blumenthal, Paul. Geschichte der Musik. Selbst-Unterrichtsbriefe Methode Rustin ... 5. Aufl. (Brief 1.) 4°, 30 S. Potsdam u. Leipzig [1921], Bonneß & Hachfeld. 5.40 *M*.

Bonaventura, Arnaldo. Storia degli strumenti musicali. 2ª ediz. 8°. Livorno 1921, R. Giusti. 1.50 L.

Breitenbach, F. J. Die große Orgel d. Hofkirche in Luzern. Eine baugeschichtl. Skizze. 8°, 32 S. Luzern 1920.

Burney, C. Viaggio musicale in Italia. Traduzione di Virginia Attanasio. 8°. (Collezione Settecentesca, n. XIV.) Ed. Sandron.

Chirico, A. Sunto di Teoria Musicale Moderna. 8°. Mailand 1921, Carisch & Co.

Jaques-Dalcroze, Emile. Le rhythme, la musique et l'éducation. Lausanne 1921, Jobin & Co.

Jaques-Dalcroze, Emile. Method of Eurhythmics: Rhythmic Movement. vol. II. London 1922, Novello. 7/6 sh.

Debussy, Claude. Monsieur Croche antidilettante. (Collect des Bibliophiles fantaisistes.) 4°, 148 S. [Gesamm. Aufsätze von Debussy aus der Revue Blanche, dem Gil-Blas u. der Revue Musicale S. I. M., hrsg. v. J.-G. Aubry.] Paris 1921, Louis Dorbon et Nouvelle Revue française édit.

Dreyer, Heinz Theo. Stimmbildung nach altitalienischen Grundsätzen. Der bel canto. Nach meinen Forschungen über das Totalitätsprinzip auf der Basis des ungezwungenen, lockeren Tonansatzes, u. allgemeine Bemerkungen über die Erteilung eines gediegenen Gesangunterrichts. 8°, 15 S. Breslau [1922], J. Hainauer. 7.50 *M*.

Ganymed. Jahrbuch für die Kunst. Hrsg. von Julius Meier-Graefe. Geleitet v. Wilhelm **Hausenstein**. Bd. 3. 4°, 213 S. München 1921, R. Piper & Co. 300 *M*. [Darin: Alfred **Einstein**, Das Madrigal.]

Golz, Bruno. Wagner und Wolfram. Eine Kritik des „Parsifal". (Deutscher Geist, Schriften der Fichtegesellschaft, hrsg. von Prof. Dr. Felix Krueger, Band 4.) kl. 8°, 46 S. Leipzig 1921. 4 *M*.

Das kleine, vortreffliche Schriftchen gründet, bei voller Erkenntnis und Anerkennung all des Genialen, was der **Dramatiker** Wagner aus dem gegebenen Stoff gemacht hat, seine Kritik des „Parsifal" auf Wagners Begriff der Sinnlichkeit, wobei es sich etwa in den Bahnen von Nietzsches Aphorismen im „Fall Wagner": Wagner als Apostel der Keuschheit, bewegt: „Zwischen Sinnlichkeit und Keuschheit gibt es keinen notwendigen Gegensatz; jede gute Ehe, jede eigentliche Herzensliebschaft ist über diesen Gegensatz hinaus." Golz stellt den naiven, reinen, maßvollen Wolfram von Eschenbach dem „sentimentalischen", sexuell überreizten, barocken, romantischen Musikdramatiker gegenüber; er leitet schließlich das starke Hervortreten des Sexualproblems bei Wagner aus einer starken slawischen Blutmischung Wagners ab. Was an den Ausführungen von Golz erfreut, ist die

Frische und Unabhängigkeit des Urteils, doppelt auffallend in einer Zeitströmung, die Wagner wieder als „teutsches" Eigentum reklamieren und einer vorurteilslosen Würdigung die Wege verbauen möchte. Golz wird freilich ungerecht gegen Wagner, indem er Wagners gültigen Begriff des Mitleidens im „Parsifal" zu Gunsten des problematischen der Sinnlichkeit vernachlässigt. Jener Begriff des Mitleidens sichert Wagners letztem Werk seine Allgemeingültigkeit; die Einkleidung in das Gewand des christlichen Mysteriums ist allerdings ein Dokument der typischen romantischen Schwäche, die auch dem Musiker Wagner (und seinen Zuhörern) die Aufgabe unendlich erleichtert hat: eine andere Einkleidung hätte Wagner zur Erfindung neuer musikalischer Symbole, eines neuen Tons gezwungen: das war unendlich schwerer, als die Anlehnung an die Elemente der katholischen Kirchenmusik. A. E.

Grunsky, Karl. Das Christus-Ideal in der Tonkunst. Mit 11 Vollbild. in Tonätzung u. 3 Notenbeilagen. kl. 8°, 160 S. („Die Musik", Sammlung illustr. Einzeldarstellgn., 37. u. 38. Bdchn.) Leipzig, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann).

Man merkt es dem Büchlein ordentlich an, daß Verf. vornehmlich in der Musik der neueren Zeit zuhause ist. Da gibt er einen recht interessanten Überblick über die kirchlichen und weltlichen Kompositionen, welche sich mit der Person oder dem Werke Christi befassen. Bei der Darstellung des Christus-Ideals in der früheren Musikgeschichte (gregorianischer und mittelalterlicher Choral, deutsches Kirchenlied, anfangende Mehrstimmigkeit) kommen viele Irrtümer und Lücken vor. Da hat nun u. a. Johner (Schule des Choralgesangs, II. Teil, S. 55 ff.) in anziehender Weise ausgeführt, wie die choralen Gesänge im Zusammenhang mit der liturgischen Handlung zu betrachten sind und nun ein eigenartiges liturgisches Gesamtkunstwerk entsteht, in dessen Mittelpunkt eben Christus steht. Von hier aus wird es auch klar, daß die Messekomposition mit Recht in die Darstellung des vorliegenden Buches einbezogen wurde. Eine Betrachtung des gregorianischen Chorals zeigt sodann folgendes interessante Bild: In den ersten christlichen Jahrhunderten ist es, soweit wohl wir zu schauen vermögen, der eigentliche Opfergottesdienst, welcher über die zunächst allgemein gehaltenen Züge hinausgeht und mit einer individuellen Zeichnung des Christusbildes beginnt. Der an synagogale Vorbilder sich anlehnende Gebets- und Lesegottesdienst, welcher ursprünglich der Opferfeier vorausgeschickt war, jetzt aber mit ihr organisch verbunden ist und „Vormesse" genannt wird, hat nach Wegfall der Arkandisziplin zumeist in späteren Jahrhunderten noch mehr solcher Züge herausgearbeitet, besonders seitdem das Gloria nicht mehr ausschließlich dem bischöflichen Gottesdienst vorbehalten blieb und auch das Credo eingeführt wurde. Eine neue Steigerung brachten die liturgische Rezeption der dichterisch-musikalischen Formen der karolingischen Renaissance (Tropen und Sequenzen) und die Dramatisierungen in der Liturgie, welche in den Karfreitagsgesängen und der Osterfeier ihre Höhepunkte erhielten. Das ist zugleich die Zeit, wo das deutsche Kirchenlied mit Macht einsetzt, das (für den Gesang bestimmt gewesene) Reimevangelium Otfrieds von Weißenburg erscheint; nicht mehr lange, und Walther von der Vogelweide singt sein nicht nur tertlich, sondern auch musikalisch wundervolles Kreuzfahrerlied; die Osterfeiern erweitern sich, greifen ins Volkstümliche hinüber, beschäftigen ebenso den Kunstgesang, führen zu den Passionen usw. Es vervielfältigen sich also die künstlerischen Formen, welche sich mit dem Christusideal befassen. Zu solchen Ausführungen könnte dann als angenehme Bereicherung des Büchleins auch diese Frühzeit durch ein charakteristisches Notenbeispiel vertreten sein. Und nicht zu vergessen, an einem der Ausgangspunkte des neueren deutschen Liedes (Kunstpoesie) steht Johannes Kuen, der 1650 ff. in einem mehrteiligen Zyklus das Leben Jesu besingt. O. Ursprung.

Harms, Gottlieb. Bemerkungen zur kultischen Musik. — Hans Henny **Jahnn**. Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges. (Kleine Veröffentlichungen der Glaubensgemeinde Ugrino. Viertes Heft.) 8°, 68 S. Ugrino, Abt. Verlag, 1922, Klecken, Kreis Harburg.

Hasse, Karl. Max Reger. In: Die Musik. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Begründet von Richard Strauß, fortgesetzt von Arthur Seidl. 42.—44. Bd. kl. 8°, 226 S. Leipzig 1921, C. F. W. Siegel.

Die Literatur über Max Reger steht seit Regers Tod im Zeichen der Hochkonjunktur; in verhältnismäßig kurzer Zeit sind auf die zweite Auflage von Hehemanns etwas summarischem Regerbuch (1917) das sachliche Büchlein von Hermann Poppen, die biographisch-anekdotische

Monographie von Hermann Unger, die Studie von Hermann Grabner über Regers Harmonik, die ein ganzes Regerbuch in Einzeldarstellungen eröffnen soll, und nunmehr dies Büchlein des Tübinger Universitäts-Musikdirektors erschienen. Ich halte es, mag auch meine Einschätzung Regers von der durchaus apologetischen Haltung Hasses stark abweichen, für die beste der bisher erschienenen Regerschriften, die am tiefsten zum Kern der Regerschen Persönlichkeit vordringt. Die Darstellung ist etwas rhapsodisch, die Verteilung des Interesses nicht ganz gleichmäßig; einer liebevollen Würdigung von Regers Schaffen als Lieder- und Orgelkomponist entspricht keine ähnliche seiner Orchester-, Kammermusik- und Chorwerke; einer prinzipiellen Untersuchung von Regers Harmonik, die ähnlich wie Grabner zu dem Ergebnis gelangt, daß sich Regers Schaffen trotz aller harmonischen „Kühnheiten" durchaus auf dem Boden der Tonalität bewege, entspricht keine ähnliche über Regers Rhythmik: dieser Untersuchung, die eben unerbittlich auf Regers Schwäche und Einseitigkeit auch im bloß „Musikalischen", vom Geistigen zu schweigen, führen müßte, sind alle Reger-Apologeten mit gutem Grunde bisher scheu aus dem Wege gegangen. Dafür enthält das Werkchen eine sehr feine Darstellung des Verhältnisses von Reger zu Bach, wie überhaupt zur alten Musik; eine solche seiner Schülerschaft und Trennung von Riemann; überall ist da das Menschliche und Künstlerische scharf und liebevoll gesehen. Sehr willkommen ist die Beigabe von acht eigenen, meist polemischen Aufsätzen Regers als Anhang; sie geben das treueste Bild der hemdärmeligen und klotzigen Persönlichkeit Regers. A. E.

Heinze, Leopold, u. Wilhelm **Osburg**. Theoretisch-praktische Harmonielehre für Musik-Institute, Volks-Hochschulen, Lehrerbildungsanstalten, Organisten und Freunde der Tonkunst. Neubearb. v. W. Osburg. 21. Aufl. 8°, IV, 200 S. Breslau 1921, H. Handel. 16 *M*.

Hoffmann, E. T. A. Undine. Zauberoper in 3 Aufzügen. Dichtung von Friedrich de la Motte-Fouqué. Neubearb. v. Hans v. Wolzogen. Vollst. [Text.]Buch. Hrsg. v. Georg Richard Kruse, mit einer Einleitung v. Hans v. Wolzogen. kl. 8°, 55 S. Leipzig [1922], Ph. Reclam jun. 3 *M*.

Kapp, Julius. Das Opernbuch. Eine Geschichte der Oper und ein musikalisch-dramatischer Führer durch die Repertoireopern. kl. 8°, 523 S. Leipzig 1922, Hesse & Becker. 35 *M*.

Klein, Walther. Harmonielehre für Vorgeschrittene. Das Harmoniesystem der neueren Musik. [Nebst] Anh. 8°, 32 S., 40 S. Musikbeilagen. Innsbruck 1922, Univ.-Verlag Wagner, Abt. Musikalienverl. J. Groß. 22.50 *M*.

Kool, Jaap. Tänze der Naturvölker. Ein Deutungsversuch primitiver Tanzkulte und Kultgebräuche. 8°, 92 S. Berlin [1921], A. Fürstner. 20 *M*.

Kufferath, Maurice. La Flûte Enchantée de Mozart. 4°, 146 S. Paris 1914—19, Fischbacher.

Letterio, E. Il flauto: notizie storiche, tecniche, artistiche. 8°. Palermo 1921, Scuola Tip. Boccone del Povero. 3 L.

Lugli, A. Il melodramma, l'ultima geniale creazione del rinascimento. 8°. Mailand 1921, A. Vallardi.

Matzke, Hermann. Die Aufklärung im Kurerzbistum Mainz und ihre besondere Wirkung auf die Einführung des deutschen Kirchengesanges. 8°, 162 S. [Diss. der philos. Fakultät in Bern. Mainz 1920, L. Wilkens.]

Das Buch gliedert sich in einen allgemeinen Teil, welcher die geschichtliche Stellung des Aufklärungszeitalters und die politische Lage der geistlichen Kurstaaten in jenem Zeitraum überhaupt, die Mainzer Aufklärungsepoche im besondern und die liturgischen Reformbestrebungen der Aufklärung unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Kirchengesanges behandelt, und in einen speziellen Teil, welcher auf den Mainzer Gesangbuchstreit vom Jahre 1787 eingeht.

Die Geschichte des deutschen katholischen Kirchenliedes steht kaum noch in dürftigen Umrissen fest. Was hierüber die bekannten Werke bis herab zu Bäumkers IV. Bande beibringen, sind zumeist erst Bausteine, in Einzelheiten oft wunderschön behauen; doch nur wenige Trakte des Baues sind ausgeführt; das Gebiet des Kirchenliedes im Aufklärungszeitalter liegt fast noch völlig brach. Jede Arbeit, welche die Liedforschung namentlich hinsichtlich der Ideengeschichte vorwärtsbringt, wird also mit Freuden

begrüßt. Was nun Matzke in seiner Dissertation bietet, ist wieder fast nur Materialsammlung. Lediglich der religionspolitische Hintergrund, von welchem das Mainzer Gesangbuch und der berühmte Mainzer Gesangbuchstreit sich abheben, ist genauer gezeichnet (Allgemeiner Teil). Doch fürchten wir, der zünftige Theologe, der Kirchenhistoriker und der Liturgiker werden dagegen mit Recht einige Einwendungen geltend machen. Und der Musikwissenschaftler, welcher dem Kirchenliede nachfühlen will, sucht in dem Buch vergeblich nach jenem tiefer liegenden Beweggrund, welcher die liturgischen Reformen des Aufklärungszeitalters veranlaßt und ein neuartiges Kirchenlied geschaffen hat. Diesen aber müssen wir in einer neuen Religiosität erkennen, welche in den Jahrhunderten nach der großen abendländischen Kirchentrennung aufgekommen und stark intellektualistisch eingestellt war; gegenüber einer vorher vielfach herrschenden Formelhaftigkeit und mannigfachen, den Gottesdienst verwässernden Abgeschmacktheiten bedeutet diese neue Religiosität entschieden eine Verinnerlichung, konnte sich jedoch von einer seichten Empfindsamkeit und verschwommenen Biedermeiermoral leider nicht ganz frei halten. Die 45 Seiten des speziellen Teils des Buches sodann enthalten 34 Seiten blanker Zitate aus Mainzer Monatsschrift, Verordnungen usw. und mehrere Seiten oberflächlicher musikhistorischer Exkurse; auf lediglich ein paar Seiten versucht Verf. eine wissenschaftliche Durchdringung des Stoffes, geht indes über bisher veröffentlichte Ausführungen über das Mainzer Gesangbuch von 1787 und den Gesangbuchwettstreit kaum hinaus. Nun ist Mainz jenes Territorium, in welchem die Josephinische Aufklärung zwar nicht in ihrer reinsten Form, aber am konsequentesten auf alle Gebiete ausgedehnt zur Durchführung kam. Es kann darum die Mainzer Gesangbuchfrage geradezu als typisch für jene Epoche genannt werden. Auch dürften nur selten die Voraussetzungen für eine fruchtbare wissenschaftliche Behandlung des kath. Kirchenliedes im Aufklärungszeitalter so günstig gelagert sein wie gerade im Kurerzbistum Mainz. Jenes berühmte älteste kath. Gesangbüchlein, welches von Vehe, Leipzig 1537 herausgegeben wurde, hat nämlich die Bedürfnisse des Mainzer Erzbistums in erster Linie im Auge (Halle, Vehes Wirkungsort, lag im Mainzer Gebiet) und konnte sich der Mitarbeit zweier Mainzer Organisten erfreuen [siehe Vorrede, abgedruckt bei Bäumker I, 187]. Von da angefangen bis in die Aufklärungszeit herein haben wir eine kleine, nach Bäumker anscheinend lückenlos erhaltene Reihe von Mainzer Gesangbüchern, welche die verschiedenen Wandlungen in unserem Kirchenlied trefflich wiedergeben. Eine vergleichende Untersuchung dieser Gesangbücher (unter Berücksichtigung der vielen Publikationen des benachbarten Köln) mit dem aufklärerischen vom Jahre 1787 müßte vor allem den inneren religiösen und künstlerischen Wert und auch die theologische Stellung der Texte des letzteren darlegen und so die Frage nach der inneren Berechtignng des Mainzer Gesangbuchstreites zur Entscheidung bringen. (Der starke theologische Einschlag in vorliegender Arbeit hätte dazu mit verdoppelter Eindringlichkeit auffordern müssen.) Bei solchem Gang der Untersuchung dürfte nun klar werden, daß die kräftig empfindenden breiten Schichten des Volkes und der aus ihren Reihen hervorgegangene sog. niedere Klerus an den Liederzeugnissen der Aufklärungsperiode nicht die gleiche Freude haben konnten, wie die von der Mode abhängige Oberschicht. Verf. sieht also von der vergleichenden kritischen Methode ab, nimmt vielmehr a priori energisch Stellung für das Gesangbuch von 1787 und läßt sich mehr als einmal verleiten, die Gegenpartei als „reaktionär" zu schelten. Er kommt zu diesem Vorwurf, weil es ihm um einseitige Forderung nach deutschem Gesang bei jeglichem Gottesdienst zu tun ist. Wenn er auch den gregorianischen Choral in seine Darstellung einbezieht, so ist ihm wohl nicht zum Bewußtsein gekommen, daß die kath. Kirche für ihr Beibehalten des lateinischen liturgischen Gesanges gerade durch die Choralwissenschaft neuerdings glänzend gerechtfertigt worden ist. Denn eben durch dies Festhalten am traditionellen Gesang sind uns jene ungeheuren musikalischen Schätze aus den ersten christlichen Jahrhunderten erhalten geblieben. Stellen wir uns nur einmal vor, auch sie wären uns verloren gegangen gleich der antiken Musik und denken wir die Folgerungen davon durch! Die Verdienste dieser lateinischen Liturgie stehen also fest; anders zu sagen, hieße die Grenzen einer objektiven Würdigung überschreiten. Gewiß besteht ein Antagonismus zwischen lateinischer Kunstmusik und deutschem Volksgesang, aber nicht ohne daß ein Ausgleich möglich wäre und auch tatsächlich längst zustande gekommen ist.

O. Ursprung.

Migot, Georges. Essais sur une esthétique générale. 8°. Paris 1921, E. Figuière et Cie.

Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft. Erstes Heft. 8°, 16 S. Stuttgart 1921, J. Engelhorn.

Schriftleiter dieser halbjährlich erscheinenden „Mitteilungen" ist Willibald Nagel, der das Heftchen mit ein paar Worten über die Absicht des neuen Organs eröffnet: „... für Max Reger und seine Kunst zu werben und eine Sammelstelle zu schaffen, an der bio-, bibliographisches und künstlerisches Material entweder selbst zusammengetragen oder durch Hinweise vermerkt wird". Den bedeutendsten Beitrag hat vorläufig Karl Hasse mit einer klugen Studie über „Modulation oder Tonalitätserweiterung bei Reger?" geliefert; Regers Witwe erzählt schlicht und sympathisch, wie sie Max Reger kennen lernte; Joseph Haas berichtet über eine ungedruckte Choralkantate „Auferstanden, auferstanden bist du, Herr" für gemischten Chor und Orgel, um 1906 geschrieben, die sich in Regers Nachlaß so gut wie druckfertig vorfand; Fritz Busch gibt Winke „zum Vortrag der Mozartvariationen von Max Reger". Ein Arbeitsbericht, eine Zusammenstellung der Regerliteratur (A. Lindner), der bedeutendsten Reger-Interpreten und ein Aufruf zur Hilfe für das Reger-Archiv in Jena (Fritz Stein) beschließen das begrüßenswerte neue periodische Organ.

A. E.

Nef, Karl. Geschichte der Sinfonie und Suite. Bd. XIV der von Herm. Kretzschmar hrsg. Kleinen Handbücher der Musikgeschichte. 8°, VIII u. 344 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel.

Das mit zahlreichen Notenbeispielen, mit der Wiedergabe vollständiger Musikstücke von Ghro, Christenius, Horn und Sammartini und mit einem Namenregister ausgestattete Werk darf neben Kretzschmars „Sinfonie und Suite" (vierte Auflage 1913) auf eine in seinem Sonderwert begründete Schätzung Anspruch erheben. Gab Kretzschmar eine Geschichte dieser Orchesterformen a posteriori, so tritt der Basler Gelehrte an die Aufgabe, ihre Geschichte darzustellen, a priori heran; das ergibt für den geistvollen Nestor unserer Wissenschaft den Untersuchungsgang und die Wirkung von außen nach innen, für Nef aber den umgekehrten Weg von innen nach außen. Erscheint der phantasievollen Wissenschaftlichkeit Kretzschmars die Entwicklung so, wie sie sich vollzog, als buntes Nebeneinander, so legt seines Schülers Klarheit heischende Methode die Bewegungen in strenger Logik auseinander, tiefere Blicke freigebend als der weitschauende Lehrer.

Nef trennt von der Behandlung der Sinfonie die der Suite. Er schildert ihre Anfänge in Deutschland, ihren quantitativen Höhepunkt um 1610, den formalen in der Variationssuite und die letzten Erscheinungen vor dem dreißigjährigen Kriege. Wie vorher des englischen, so gedenkt er jetzt des italienischen Einflusses. Mit der Wiederbelebung der Arbeit nach dem Kriege machen sich, von Kassel ausgehend, immer stärker werdende französisierende Tendenzen geltend, und von der Spitze her dringen freie Gebilde ein, die zur völligen Auflösung der Form führen.

In der Darstellung der vorklassischen Sinfonie finden Meister wie Sammartini, Porsile, Chr. Graupner, Joh. Chr. und Ph. Em. Bach eine eingehendere Behandlung als Kretzschmar sie ihnen geben konnte; die wegen ihrer Übergangsstellung so interessante Erscheinung Fr. X. Richters verdiente vielleicht eine hellere Beleuchtung. Von Haydn führt Nefs gewissenhaft-genaue Untersuchung zur Romantik, zur Programmusik, bis zu Braunfels und in alle Länder, in denen die sinfonische Produktion eine Stelle hat.

Eines der schwersten Problem der Musikgeschichtsschreibung ist die analytische Wiedergabe des Tonwerks durch Worte; sie erfordert ein sonderliches historisches und künstlerisches Taktgefühl, und es darf dem gelehrten Verfasser des an Seitenblicken in alle Gebiete reichen Buches mit Dank bezeugt werden, daß er auch hierin sehr glücklich sei Th. W. Werner.

Oesten, Max. Musikalische Formenlehre. Selbst-Unterrichts-Briefe. Methode Rustin ... 3. Aufl. (Brief 1.) 4°, 32 S. Potsdam u. Leipzig [1921], Bonneß & Hachfeld. 5.40 *M*.

Ophüls, G. Erinnerungen an Johannes Brahms. 8°, 78 S. Mit 3 Abb. Berlin 1921, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft m. b. H.

Das Büchlein schildert in anspruchslosem und liebenswürdigen Vortrag Brahmsens letzten Pfingstaufenthalt (1896) im Hause seines Freundes Alwin von Beckerath: wie Brahms, von Clara Schumanns Beerdigung kommend,

erst die verhehlte Erregung über den Verlust zu überwinden hat, wie er dann am nächsten Morgen den Freunden zum erstenmal die „Vier ernsten Gesänge" vorträgt; dazwischen allerlei charakteristische Züge, als besonders willkommene Gabe vier reizvolle Augenblicksaufnahmen. Ein zweiter Abschnitt befaßt sich mit der Entstehung von Ophüls' bekannter Sammlung von Brahms-Liedertexten: ein Brief von Brahms selber hat glücklicherweise verhindert, daß sie allzu „philologisch" ausgefallen ist. Es ist bekannt, daß sie eine der großen Freuden in Brahmsens letzter Leidenszeit gewesen ist. Das Büchlein reiht sich den Erinnerungsblättern von Widmann, von der Leyen, Jenner, Dietrich freundlich an.

A. E.

Parigi, L. Il momento musicale italiano. 8°. Florenz 1921, A. Valleschi. 6 L.

Pasch, Oskar. Kontrapunktslehre. Selbst-Unterrichts-Briefe. Methode Rustin. 5. verb. Aufl. (Brief 1.) 4°, 32 S. Potsdam u. Leipzig 1922, Bonneß & Hachfeld. 5.40 *M*.

Pasch, Oskar. Die Modulation. (Anhang zur Harmonielehre.) Selbst-Unterrichts-Briefe. Methode Rustin ... (Brief 1.) 4°, 23 S. Potsdam u. Leipzig [1922], Bonneß & Hachfeld. 5.40 *M*.

Rolland, Romain. Beethoven. Traduzione italiana con introduzione e note di G. Zampieri. 8°. Mailand 1921, R. Caddeo & Co. 4 L.

Rovira, E. Il concorso nazionale di liuteria. Roma 1916–1920. 4°. Rom 1921, tip. Cuggiani.

Scharlitt, Bernard. Chopin. Mit 22 Abbild. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel.

Es kann heute keinem ernstlichen Zweifel mehr unterliegen, daß Chopin zu den allerersten Genien gehört, die die neuere Musikgeschichte aufzuweisen hat. Sein völlig origineller und neuer Klavierstil, der die etwa von Hummel und Weber übernommenen Anregungen mit genialer Selbständigkeit weiterbildet, seine totale Unbekümmertheit um jegliche traditionelle Form, sein versonnener Lyrismus, den Schumann in der kurzen Nr. 12 seines Karneval so vortrefflich charakterisiert hat, neben seiner heroisch-tragischen Größe, die im Bunde mit seiner eigenartigen Melodik und exotisch wirkenden Chromatik das Bild einer ganz rätselhaften und beispiellosen Vielseitigkeit geben, endlich die auf raffiniertester Kleinarbeit beruhende, an Heines Gedichte immer wieder gemahnende scheinbare Schlichtheit und Einfachheit seiner Faktur: alle diese Eigenschaften reihen ihn der Zahl der wenigen ganz großen Tondichter ein. Die Musikwissenschaft hat sich bisher mit dieser interessanten Erscheinung viel zu wenig beschäftigt; kaum nach der biographischen, weniger noch nach der spezifisch musikalischen Seite ist man über die ersten Anfänge hinausgekommen. Seines Freundes Liszt Buch, ein poème en prose, wie seine meisten schriftstellerischen Arbeiten, hatte den Weg eher verbaut als frei gemacht. Eine Reihe von Werken, die aus dem Kreise seiner polnischen Landsleute hervorgingen, legten für das Biographische einen brauchbaren Grund: Karasowski (aus dessen Buch Hanslick, Suite S. 243 einen kurzen Auszug brachte, der lange die einzige bequem zugängliche Skizze seines Lebens blieb), Hoesick, Opienski (die letzten beiden nur denjenigen zugänglich, die des Polnischen mächtig sind). Ein neues deutsches Werk über Chopin konnte also von vornherein auf freundliche und dankbare Aufnahme rechnen, wenn es seine Aufgabe wirklich erfüllte, des Meisters Leben gewissenhaft und geschmackvoll zu erzählen und seine musikalische Eigenart einleuchtend und kongenial zu erschließen. Scharlitts Werk verdient nur nach der historisch-biographischen Seite hin unsern Dank, während ich es in musikalischer Hinsicht als ungenügend und im ganzen und einzelnen verfehlt bezeichnen muß.

Chopins Leben verlief in einfacher Linie und ist arm an großen, heroischen Ereignissen, gewaltigen Schicksalen, bunten Erlebnissen oder dramatischem Aufbau. Die Schilderung, die Scharlitt von ihm entwirft, ließ sich gut, verwertet die Resultate eigener und fremder Studien zu klaren Bildern besonders der Warschauer und Pariser Zeit, entwirft gute Charakteristiken der in Chopins Leben eingreifenden Persönlichkeiten der Zeit, besonders der für ihn so verhängnisvollen George Sand, und man scheidet von diesem Teil des Werkes mit dem Gefühl, an der Hand eines kundigen und guten Führers dahingeschritten zu sein. Gebührendes Gewicht fällt auf Chopin den Lehrer und ausübenden Virtuosen. Sehr bemerkenswert ist das Lehrprogramm für seine Schüler (S. 75), das uns tiefe Blicke in seinen musikalischen Geschmack, seine künstlerischen Sympathien und Antipathien tun läßt: Bach, Hummel, Field, Schubert, Weber liebte er besonders; Beethoven war ihm zu pathetisch, Schumann und Liszt

galten ihm nichts (daß er Schumann seine zweite Ballade widmete, war also nur der höfliche Dank für dessen Zueignung der Kreisleriana); daß er den hohen Wert der Kanons und Fugen von Klengel erkannte und sie gleich hinter Bachs Wohltemperiertes Klavier stellte (S. 30), merke ich mit Freuden an. Sehr wichtig und wertvoll sind seine technisch-methodischen Regeln für das Klavierspiel (S. 76), unentbehrlich auch für uns Nachgeborene zum Verständnis seiner Werke in ihrer authentischen Auffassung. Unvergleichlich muß er als Klavierspieler und Improvisator gewesen sein: wenn irgendwo bedauert werden muß, daß der Phonograph zu spät erfunden worden ist, ist es allen Schilderungen nach bei seinem Spiel der Fall; die wichtigen Andeutungen, die uns Moscheles bei Gelegenheit seines Besuchs in Paris 1839 darüber macht (Aus Moscheles' Leben 2, 39. 44), hätten vom Verfasser benutzt werden sollen (vgl. auch noch Schindler, Biographie von Ludwig van Beethoven [2] Nachtrag S. 71).

Für das tiefere Verständnis von Chopins Musik und für die wissenschaftliche Erkenntnis seiner musikalischen Eigenart vermochte Scharlitt schon deshalb nichts Wesentliches beizubringen, weil er zu der weitverbreiteten Gruppe von Schriftstellern gehört, die da glauben, die Sache gefördert zu haben, wenn sie uns im Bilderstil ihre poetisch-mystischen, ganz subjektiven Paraphrasen und Reflexe des sogenannten musikalischen Inhalts übermitteln, statt den freilich schwierigeren und dornenvolleren Weg zu gehen, die Musik spezifisch musikalisch zu charakterisieren und zu analysieren. Die wenigen Sätze, die Riemann in seiner Geschichte der Musik seit Beethoven S. 317 Chopins Musik gewidmet hat, bieten hier mehr als die ganze zweite Hälfte von Scharlitts Buch. Eigene Andeutungen des Meisters über die psychologische Genesis einzelner seiner Kompositionen (S. 69. 175. 185. 221. 242. 260. 267) verzeichnen wir dankbar als Belege für die Verbindung von künstlerischem Schaffen und geistigem Erleben in der Seele des Komponisten, aber sie helfen uns nichts zum Genuß der betreffenden Stücke. Oder glaubt Scharlitt wirklich dem geheimnisvollen Wesen der genialen Schöpfung irgend nahe zu kommen, wenn er in den Mazurken bald Herbst-, bald Winterbilder, im eismoll-Nokturne eine 30 Zeilen ausgesponnene nächtliche Tragödie im All, im Gdur-Nokturne ein ultraviolettes Musikstück, in der Berceuse das Hohelied der Mutterliebe, in dem Fisdur-Impromptu einen Sonntagsmorgenzauber sieht, den vier Balladen programmatische Texte unterlegt, die vier Scherzi psychopathisch und die Präludien fragmentarisch findet, endlich über den Trauermarsch den ganzen Opiumrausch seiner Phantasmen losläßt und mit Wagners Trauermarsch nichtssagende Vergleiche zieht? Von chromatischem und harmonischem Neuland ist immerfort die Rede, ohne daß der Versuch einer klaren Beschreibung und Charakteristik gemacht würde. Daß in Chopins Musik ein nationalpolnisches Element hervortrete, ist eine oft gehörte Behauptung: aber worin besteht es musikalisch in klarer, eindeutiger Definition oder Beschreibung? Auch Scharlitt bleibt die Antwort auf diese Frage schuldig. Daß man in der Irre geht, wenn man Chopin zum Sänger des tragischen Schicksals Polens erklärt, hat schon Riemann mit Recht bemerkt (S. 320 des oben genannten Werkes): man lese, wie Scharlitt die herrliche As dur-Polonaise durch seinen Bilderwust verdunkelt, um zu empfinden, wie diese Art Musikästhetik das wahre Verständnis der musikalischen Schönheit dieser farbenprächtigen und rhythmisch phänomenalen wie melodisch blendenden Komposition völlig tötet. Die poetisch-mystische Musiktheorie ist nie glänzender ad absurdum geführt worden als durch Scharlitts Paraphrasen.

Das Deutsch des Verfassers ist nicht überall einwandfrei: er verwechselt „lehren" und „lernen", braucht „zeichnen" im Sinne von „bezeichnen" oder „kennzeichnen", „Melos" als Maskulinum, „Nokturne" als Femininum; „zur Gänze" ist schrecklich, ebenso, wenn Chopin als „Neutöner" (ein Wort, das öfter vorkommt, aber trotzdem geschmacklos bleibt) einen „Hochgipfel" erklimmt; was eine „nächtliche Schaar von Acheronten" sein soll, ist mir dunkel geblieben. Albert Leitzmann.

Schröder, Hermann, und Alfred **Thienemann**. Instrumentationslehre. Selbstunterrichts-Briefe. Methode Rustin ... 5. Aufl. (Brief 1.) 4°, 32 S. Potsdam u. Leipzig [1921], Bonneß & Hachfeld. 5.40 *M*.

Settaccioli, Giacomo. Il contenuto musicale del Gianni Schicchi di Giacomo Puccini. 8°. Rom 1921, De Sanctis. 3 L.

Specht, Richard. Richard Strauß und sein Werk. Bd. 1. Der Künstler und sein Weg. Der Instrumentalkomponist. Bd. 2. Der

Vokalkomponist. Der Dramatiker. Leipzig, Wien, Zürich 1921, E. P. Tal & Co.

Ein Leichtes wäre es, das Buch des phantasievollen, kenntnisreichen und gebildeten Verfassers im „Salonblatt" oder in einer anderen Zeitung für „kluge Leser", die dem Autor bis tief in den zweiten Band zu folgen vermochten, mit Worten hohen Lobes anzuzeigen. Schwierig ist die Lage des Mitarbeiters einer Zeitschrift, zu deren Lesern auch Musikgelehrte gehören; denn Specht nimmt ihm, animos gesinnt wie er ist, die Feder aus der Hand, wenn er (II, 269) erklärt, er erwarte „ruhig seine Schläge von den Museumsbeamten der Musik". Unterstellt er nur jene Befangenheit im Vorurteil, die er nicht einmal, sondern oft und zwar in einseitiger Betonung zeigt? Oder ist diese Härte ins Negative umgeschlagene (also wohl unglücklich gebliebene) Liebe? Die angstvolle Verwahrung, mit der Specht sein Buch über Strauß einleitet, klingt fast darnach. Aber gleichviel aus welchem Grunde — Specht gibt sich voreingenommen gegen der Musikprofessoren hoffnungslose Geschlechter und ist nicht ganz im Recht, wenn er die Verwahrlosung im Ton musikpolitischer Kämpfe beweint (vgl. dazu II, 219).

Der objektive Befund eines dem verdienstlichen Mittleramte des Verfassers unvoreingenommen Gegenüberstehenden zeigt als Verfahren der Untersuchung eine selbständig vorgehende und für sich bestehende Analyse des einzelnen Kunstwerks, dessen thematischer Gehalt an der Hand von beigegebenen Motivtafeln mit Fleiß und dessen seelische Neigung mit gewissenhafter Zärtlichkeit aufgezeigt wird.

Die subjektive Empfindung eines auch der Historie unvoreingenommen Gegenüberstehenden — hier dürften sich unsere Straßen trennen, gelt, Herr von Specht? — wird fragen, ob der hier beschrittene Weg das Ziel, in der Darstellung „ein unmittelbares Dokument eines Gleichzeitigen" zu geben, wirklich erreiche; ob der Leser nicht durch das Spannen verbindender, nach Bedarf weit zu wölbender Brücken, die auseinanderliegende künstlerische Probleme unter höherem Blickpunkt zusammenfassen müßten, nicht durch die Anwendung einer — frei heraus gesagt — auf historischer Anschauung beruhenden Methode leichter vor Umwegen, Wiederholungen und vor Ermüdung hätte geschützt werden können.

Die Aufzeigung der Entwicklung des Richard Strauß genannten Komplexes und seine Einordnung in das Musikgeschehen, die Vereinigung von tausend Einzelzügen zu einem sinnreichen Bilde, die Fruchtbarmachung der in liebevoller Versenkung gewonnenen Details, Bereicherung der Darstellung und Klärung zugleich — so etwas wäre halt der Traum eines „Historikers und Philologen der Musik", der es nicht wird für möglich halten können, daß es den mutigen Bekenner Specht, der in den Organismus des Einzelwerks mit schärfster Sonde eindringt, nicht unwiderstehlich dazu trieb, das Einzelne zum Ganzen, das Ganze zur Zeit, zum Jahrhundert und weiter in tiefste Beziehung zu setzen. Das um so mehr, als auch in Specht das Goethesche „Zum Erstaunen bin ich da" lebendig ist; aber er will vom Staunen, das der Anfang alles Philosophierens ist, nur ein Segment sich zu eigen machen. — Wie oft wird, von Liszt, Wagner, Mendelssohn zu schweigen, in dem Buche Mozarts Name genannt, dessen geistiger Habitus in dem unsere Kultur vertretenden Strauß wieder erstanden sei. Die erwartete Ernennung zum Ehrenmitgliede der Mozartgemeinde wird so lange als verfrüht zu gelten haben, als Specht uns nicht mehr als dies Wort zu geben hat. Soll sein Vergleich einen Sinn haben, so könnte als tertium ja doch nur die Musik der beiden Meister in Frage stehen; und hier wäre der Punkt gewesen, den Gang der Untersuchung umzukehren, vom Allgemeinen in das Besondere einzulenken, in das Besondere der Musik, das der Aufstellung und Behauptung des Allgemeinen Grund und Berechtigung gibt. Nicht wegen der Gegenüberstellung Strauß–Mozart, Keikobad–Sarastro, Ochs–Don Juan sollte Specht Angriffe fürchten; wegen der das Entscheidende verweigernden und deshalb ungenügenden Begründung müßte er es. Merkwürdig, wie der in Sachen des gegenwärtigen Strauß so treffliche Miniérer in dem Augenblick zurückzuckt, da er die Helligkeit genetischer Geschichtserkenntnis spürt!

Diesen Weg ins Freie scheut er sich zu betreten, und so zerfällt sein Buch in eine Reihe von Einzelabhandlungen, deren jeder ein eigner und hoher Wert zukommt (denn ihr Verfasser hat die Teile wohl in der Hand), deren Aufreihung aber eines scharf durchgeführten Grundgedankens — die Persönlichkeit des Komponisten ist kein solcher — entbehrt.

Damit hängt eine andere Eigentümlichkeit des Buches zusammen: sein überernährter Stil. Wer bei jeder Erscheinung neu anpfählen muß, sieht sich bald gezwungen, um nicht zu ermat-

ten und zu ermüden, nach jedesmal neuen Reizmitteln zu greifen. Darin ist der geschäftige Specht keinen Augenblick verlegen, und an sich betrachtet, gewährt das artistische Schauspiel einer fabelhaften, gelegentlich ein wenig spielerischen, ja nachlässigen Gewandtheit geradezu Vergnügen.

Aber es steckt in dieser etwas exaltierten Art sich zu geben mehr, als eine Belustigung des Verstandes; und das wird dem Buche vielleicht dort, wo sein Verfasser es am wenigsten erwartet, warme Freunde werben. Es ist der heiße, in jeder Zeile wehende Odem der Liebe für Straußisches Dasein und Wirken, der in jedem Wort mitklingende Unterton „weißglühender Trunkenheit", oder sagen wir weniger ekstatisch: rotglühender Begeisterung, jenes cum ira et studio des panegyrischen Pragmatikers. Das macht das Werk zu dem schönen, erfreuenden Zeugnis eines altruistischen Idealismus und einer verstehenden Dankbarkeit inmitten einer Zeit, die auf solches Tun verwundert schauen wird.

Die Leistung des Verlegers zeigt das deutsche Buchgewerbe auf stolzester Höhe.

Th. W. Werner.

Stahl, Wilhelm. Niederdeutsche Volkstänze. Ges., bearb. u. im Auftrag des Schleswig-Holsteinischen Volkslied-Ausschusses hrsg. 40 S., 16,5×24,5 cm. Hamburg, Flensburg, Kiel 1921, P. Hartung. 10 *M*.

Thienemann, Alfred. Die Kunst des Dirigierens. Selbst-Unterrichts-Briefe. Methode Rustin ... 3. Aufl. (1. Brief.) 4°, 32 S. Potsdam u. Leipzig [1922], Bonneß & Hachfeld. 5.40 *M*.

Thienemann, Alfred. Partiturspiel. Selbst-Unterrichts-Briefe. Methode Rustin ... 4. Aufl. (Brief 1.) 4°, 32 S. Potsdam u. Leipzig [1922], Bonneß & Hachfeld. 5.40 *M*.

Universitätsbund Göttingen, Mitteilungen. Jahrg. 3, Heft 1 (1. Okt. 1921). 8°, 22 S. Göttingen [1921], Gedruckt in der Dieterichschen Universitäts-Buchdruckerei W. Fr. Kaestner.

Dieses Heft der Mitteilungen des Göttinger Universitätsbundes enthält den bedeutsamen Vortrag über „Händel als Dramatiker", den Hermann Abert am 4. Juli 1921 zur Einführung in die Händelschen Opern Ottone und Rodelinda gehalten hat. Dieser Vortrag ist nichts geringeres, als die Skizze der stilistischen Merkmale der Barockoper überhaupt, wie sie sich in Händel, deren größtem, menschlich und musikalisch reinstem Vertreter, ausprägen, ein erster Baustein zu einer Stilgeschichte der Oper. Abert hat zu einem modernen Laienpublikum gesprochen; er hat demgemäß die Ausdrucksform der Händelschen Oper in Gegensatz gebracht zur modernen Oper, die literarisch, nicht musikalisch orientiert ist, die psychologisierende Entwicklungsdramatik pflegt und damit den individuellen Ausdruck auf die Spitze treibt, in der, beispielshalber, die „dramatischen Weisen mit den musikalischen Höhepunkten zusammenfallen", die, wenigstens nördlich der Alpen, absolut deklamatorisch und orchestral bestimmt ist. Händel ist nun, genau wie Mozart oder Gluck, „Vertreter eines selbständigen dramatischen Typus"; das Ideal seiner, der Barockoper, ist: „die Darstellung einer Folge von allgemein menschlichen Gefühlskontrasten im Rahmen einer weitgespannten musikalischen — und nur musikalischen Architektonik" (S. 11); seine Absicht geht auf die schöngegliederte Kettung von überindividuellen Zustandsarien, die gerade nicht mit dramatischen Höhepunkten identisch sind, und in denen das menschliche Organ mit höchster Freiheit dominiert, mit einer Freiheit, von der wir uns heute keine Vorstellung mehr machen können, weil wir keine Kastraten mehr besitzen. Mir scheint der Antinaturalismus, der in der prinzipiellen Verwendung der Kastratenstimme liegt, eines der wesentlichsten Merkmale der Barockoper zu sein; darin, daß die Göttinger Aufführungen durch die notgedrungene Übertragung der Kastratenrollen an Männerstimmen sich der sogenannten „dramatischen Wahrheit" nähern, liegt allein eine starke Modernisierung, Trübung der Stilreinheit. Nirgendwo hat es sich mehr um Kunst und um Kunst allein gehandelt als in der Kastratenoper, um eine höhere Idealisierung alles Affektlichen; und wir sollten auch in diesem Punkt auf die Barockoper nicht mit dem Bewußtsein des „Fortschritts" herabsehen. Die Göttinger Wiederbelebungen Händelscher Opern scheinen mir, ganz abgesehen davon, daß sie schließlich doch wieder auf eine neue Erkenntnis und neue Aufführungspraxis von Händels größten und urdramatischsten Werken, seiner Oratorien, hinlenken werden, deshalb so erfreulich, weil sie vielleicht doch nicht aus romantisierender Empfindung heraus entstanden sind: die Romantik war durchaus sentimentalisch und hat sich aus

sentimentaler Schwäche in alle möglichen Regionen der Vergangenheit geflüchtet; die heutige neue Empfindung für Mozart, für Gluck, und wohl auch diese für Händel stammt aus einem der Romantik fremden Gefühl der Bejahung.
A. E.

Valentin, Caroline. Theater und Musik am Fürstlich Leiningischen Hofe. Dürkheim 1780—1792. Amorbach 1803—1814. (Neujahrsblätter. Hrsg. v. der Gesellschaft für Fränkische Geschichte. XV.) gr. 8°, 170 S. Würzburg 1921, Kabitzsch & Mönnich.

Die Verfasserin der „Geschichte der Musik in Frankfurt a. M." hat mit dieser neuen Arbeit wieder einen hochwertvollen, kulturhistorisch besonders fesselnden Beitrag zur lokalen Musikgeschichte geliefert. Zu dieser Darstellung muß greifen, wer ein historisches Beispiel für das Wesen und die Bedingungen der adeligen Liebhaberbühne sucht, die in dichterischer Idealform in „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung" erscheint. Die Seele der Leiningenschen Theaterbestrebungen ist der Erbprinz Emich Karl (1763—1814), ihr Schauplatz erst das pfälzische Dürkheim, wo 1784 ein Theater eröffnet wird, das zehn Jahre später der französischen Invasion zum Opfer fällt; dann Amorbach im Odenwald, dem Hauptstädtchen des dem Fürstenhaus auf dem Rastatter Kongreß zugewiesenen kleinen Landgebiets: auch hier wird 1807, trotz der ein Jahr vorher erfolgten Mediatisierung des Leiningenschen Fürstenhauses, wieder ein Theater gebaut, auf dem sich ein paar Jahre lang ein reges Leben entfaltet. Zwei Episoden deutschen Geisteslebens spiegeln sich auf dieser fürstlichen Liebhaberbühne wider: der Dürkheimer Periode drückt die Nähe Mannheims, mit den Bestrebungen der Dalberg und Iffland, das Gepräge auf; in Amorbach erblüht ein Ableger der jungen Romantik. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht das dramatische Schaffen des Erbprinzen, dem die Verf. einen breiten Raum widmet, doch fällt auch manches musikgeschichtlich Bemerkenswerte ab. Die musikalischen Mittel sind bescheiden: sie reichen in Dürkheim nur zum Melodram (Bendas „Ariadne" erscheint natürlich), zum kleinen französischen Singspiel, das seit 1786 gepflegt wird; daneben hat das Orchester fleißig Zwischenaktsmusik zu liefern und wird auch als freies Sinfonie-Orchester verwendet: als Stoff dient ihm die Musik der zweiten Generation der Mannheimer Schule. Einen anspruchsvolleren Platz nimmt die Musik in Amorbach ein. Neben dem Melodram („Dago" von Moranges als Beispiel des romantischen Melodrams, daneben aber, 1804, immer noch die „Ariadne" Bendas), dem Schauspiel mit Musik, dem Lustspiel-Melodram, kommt die musikalisch reicher ausgestattete Opéra comique zu Wort: am reichlichsten Dalayrac, daneben Weigl mit „Adrian van Ostade", Ritters „Zitherschläger", „Feodore" mit der Musik von Konradin Kreutzer, Méhuls „Schatzgräber", als Hauptleistung Fioravantis „Dorfsängerinnen". In den vollen Kreis der Romantik treten wir ein mit Webers Amorbacher Besuch von 1810, mit der Aufführung von Helmine von Chezys Singspiel „Eginhard und Emma", zu dem E. M. von Hettersdorf die Musik geschrieben hat, und in dem sich als Text zu einer Cavatine die Strophen des zum Volkslied gewordenen „Ach, wie wärs möglich dann" finden.
A. E.

(**Wahl**, G.) Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs. Ausstellung anläßlich des neunten deutschen Bachfestes zu Hamburg, 3. bis 7. Juni 1921 in Gemeinschaft m. d. Hamburgischen Staatsarchiv u. d. Hamburgischen Museum für Kunst u. Gewerbe, veranstaltet von der Hamburger Staats- und Universitäts-Bibliothek. 8°, VIII u. 84 S. m. 5 Porträt-Tafeln. Hamburg 1921 (Verkauf durch J. A. Böhme, Hamburg, Alter Wall 44.) 10 *M*.

Die Verwaltung der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, deutlicher, deren hochverdienter Direktor Prof. Dr. G. Wahl und seine Helfer, Staatsrat Dr. Hagedorn, Prof. Dr. Sauerlandt, die Herren Dr. Reinke, Dr. Lüdtke und Thorn, haben mit Unterstützung des Vereins Hamburgischer Musikfreunde und des Vorstands des Bückeburger Instituts das Neunte deutsche Bachfest dazu benutzt, eine umfassende Ausstellung der „Musik Hamburgs im Zeitalter Bachs" zu veranstalten. Der Gedanke lag ja nahe; Bachs persönliche Beziehungen zu Hamburg waren wichtig genug: ist er doch als Schüler Georg Böhms von Lüneburg mehrmals nach der Stadt der Organisten Reinken und Lübeck gewandert; hat er sich doch noch anno 1720 selbst zum Organistendienst an St. Jacobi gemeldet. Tiefer als diese biographischen Beziehungen gehen die Einwirkungen, die Bach als Vollender und Erschöpfer der ganzen Kunst seines Jahrhunderts gerade von einer

Musikstadt wie Hamburg erfahren hat. In der Erkenntnis dieser Einwirkungen haben die Urheber der Ausstellung die ganze Musikgeschichte Hamburgs in den Bereich ihrer Absichten gezogen, und dafür aus Hamburger und anderen deutschen Bibliotheken, vor allem aber aus den Hamburger Staats- und Kirchenarchiven ein Quellenmaterial bereitgelegt, das an Reichtum und Vollständigkeit schwerlich überboten werden kann, und das für eine Musikgeschichte Hamburgs die sicherste Grundlage darbietet. Demgemäß geht auch die Bedeutung des vorliegenden Katalogs über die eines bloßen Ausstellungsführers weit hinaus; er ist selber ein hochwertvolles musikgeschichtliches Quellenwerk. Er gibt eine fast vollständige Biographie aller Hamburger Musikdrucke, angefangen von dem ältesten, dem Enchiridion Geistlicher Lieder und Psalmen von 1558, bis zum Jahre 1767; er verzeichnet Hamburger Musik in Handschriften, mit Autographen von Jacob und Hieronymus Praetorius, von Weckmann, Ritter, Reinken, Mattheson; verzeichnet archivalische Dokumente, Hochzeits- und Leichengedichte, neuere Quellenausgaben, Neuausgaben Althamburgischer Musik, Porträts (von denen der Katalog fünf vortrefflich reproduziert), und bringt, als Novum, Hinweise auf musikgeschichtlich wertvolle Akten der Hamburgischen Archive. Hier ist einmal vorbildliche Arbeit geleistet worden, die die musikgeschichtliche Forschung nur mit höchstem Dank quittieren kann. A. E.

Neuausgaben alter Musikwerke

Dowland, John. First Book of Airs 1587. Parte I, Nr. 1—10. Hrsg. v. Edm. Horace Fellowes. [The english schools of lutenist song writers.] London [1920], Ed. Winthrop Rogers Ltd.

Josquin de Prés. Werken. Uitgegeven door Dr. A. Smijers. Eerste Aflevering: Klaagliederen op den dood van Josquin (Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis). 2°, VIII u. 13 S. Amsterdam, G. Alsbach & Co. u. Leipzig, C. F. W. Siegel [1922].

Roemhildt, Joh. Theod. (1684—1756). Matthäus-Passion für Soli, Chor und Orchester ... Bearbeitet v. Karl Paulke. 4°, II u. 77 S. Klavier-Auszug. Leipzig [1922], C. F. W. Siegels Musikalienhdlg. (R. Linnemann). 50 *M*.

Stradella, Aless. Sonata in sol maggiore per violino con accomp. di pianoforte costruito sul basso originale da Cesare Barison. Triest, Ed. Schmidl.

Tudor Church Music. [Orl. Gibbons: Anthem „O God the King of Glory", ed. by Ed. H. Fellowes. 9 d. — William Byrd: Evening Service in Five Parts, ed. by E. H. Fellowes. 1/. — Thomas Tallis: Motet for Four Voices „Audivi Vocem de Coelo", ed. by R. R. Terry. 6 d. — Thomas Tomkins: Anthem „O Pray for the Peace of Jerusalem", ed. by A. Ramsbotham. 6 d.] London 1922, Milford.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Heidelberg.

Die zweite Hälfte des Wintersemesters brachte Ende Januar einen Vortrag des Musiktheoretikers Robert Hernried-Mannheim über ein Teilgebiet seiner Forschungen aus der Harmonielehre. Der Vortragende behandelte in seinem Thema „Die achtzehn Wechseldominanten", deren Bedeutung als Modulationsmittel in der Dur- und Mollkadenz. Nach Konstruktion der reinen, harmonischen und melodischen Dur- und Molltonarten wurden sämtliche Akkorde (im

ganzen zweiundneunzig) dargestellt, denen wechseldominantische Funktion eigen ist; auch die Zigeunermolltonleiter wurde in den Kreis der Betrachtungen gezogen. Zahlreiche Beispiele aus der Musikliteratur wurden zur Unterstützung und Bekräftigung der theoretischen Ausführungen am Flügel vorgeführt. — Ende Februar sprach Dr. H. D. Bruger über „Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts". Einleitend wurde der Werdegang der Laute skizziert und auf die Blütezeit der Lautenkunst im 16. und 17. Jahrhundert hingewiesen; der Schwerpunkt des Vortrags lag in der Vorführung alter Lautenmusik auf der Baßlaute: Recercari der Italiener Fr. Bossinensis, Fr. da Milano, zwei französische Chansons mit Lautenbegleitung aus der Sammlung Attaignant, ein Prélude aus derselben Sammlung, einige Liedübertragungen, darunter Isaaks „Innsbruck ich muß dich lassen" (dessen trenodische Quarten auf der Laute zu trefflicher Wirkung kamen); nach Luys Milan und Andriaensen folgten Programmstücke „la guerre" aus der Sammlung Attaignant und die „Campanae Parisienses" von Besarde. Neußner war mit einer Sonatine vertreten, den Schluß machte eine Gavotte en Rondeau von J. S. Bach, dessen Lautenkompositionen der Vortragende als 1. Band der Denkmäler alter Lautenkunst, Wolfenbüttel 1921, herausgegeben hat. H. Helbig.

Mitteilungen

Prof. Dr. Johannes Wolf ist zum ord. Honorarprofessor an der Berliner Universität ernannt worden.

An der Universität Erlangen hat sich Dr. Gustav Becking als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert. Seine Habilitationsschrift behandelte „Das rhythmische Detail als Quelle musikwissenschaftlicher Erkenntnis", sein Vortrag beim Habilitationsakt „Das Problem der nationalen Musikgeschichte", wobei B. die alte Auffassung bekämpfte, daß nationale Geschichte lediglich eine Frage der Stoffbeschränkung sei.

Das Grabdenkmal für Hugo Riemann, geschaffen von Felix Pfeiffer, ist auf dem Südfriedhof in Leipzig feierlich enthüllt worden. Prof. Hermann Abert hielt die Gedenkrede.

Die Musikwissenschaftliche Gesellschaft für Finnland hat im vorigen Herbstsemester drei Sitzungen abgehalten. In der Jahresversammlung am 30. Oktober hielt der Vorsitzende, Prof. Ilmari Krohn einen Vortrag über die Meistersinger, sowie über die gleichnamige Oper Wagners, die bald darauf ihre hiesige Erstaufführung in finnischer Übersetzung erlebte. Die Wahl des Vorstandes erbrachte folgendes Resultat: Prof. Dr. Ilmari Krohn, Vorsitzender, Mag. Heikki Klemetti, stellvertretender Vorsitzender, Mag. Otto Väisänen und Otto Andersson, finnischer und schwedischer Schriftführer, Frl. Paula af Heurlin, Kassenwart, Mag. Toivo Haapanen, Archivar, sowie als Suppleanten Komponist Yrjö Kilpinen und Frl. Helena Tiinus. — Am 26. November gab Mag. Klemetti einen Überblick über Buxtehudes Leben und Wirken; im Anschluß daran wurde die III. Trio-Sonate desselben von den Herren Eero und Yrjö Selin und Ernst Linko vorgeführt. Darauf berichtete Mag. Haapanen über die Typentheorie Herrmann Rohls, mit Nutzanwendung auf finnische Tonsetzer und Dichter. Zum Schluß erzählte Lektor Axel Törnudd interessante Beobachtungen von seiner Gesangsinspektionsreise in westfinnischen Volksschulen. In einer städtischen Schule wurden, bei sonst reiner Intonation, die vierte und siebente Stufe der Durskala unsicher gesungen, was also auf pentatonische Gründung des Gehörs schließen ließe (obwohl im finnischen Volksgesang die pentatonische Melodiebildung zu den Seltenheiten gehört). — Am 17. Dezember hielt Mag. Väisänen einen Vortrag über den Runengesang in Setukesien (südöstlicher Teil Estlands); einige Sänger gaben Proben der verschiedenen Arten des dabei vorkommenden Wechselgesangs. Mag. Klemetti besprach die Gesangskompositionen von Kerll und Tunder; die Gesänge wurden von Frl. Kyllikki Härkönen wiedergegeben, mit Begleitung von Herrn Kilpinen. Der Vor-

sitzende gab schließlich eine Übersicht über die musikwissenschaftliche Produktion Deutschlands im Jahre 1921, die emsige und erfolgreiche Tätigkeit inmitten der schwierigen Verhältnisse hervorhebend. Ilmari Krohn (Helsingfors).

Die Witwe Max Regers, Frau Elsa Reger, hatte anläßlich ihrer Übersiedlung nach München, der Bayrischen Staatsbibliothek das Max Reger-Archiv in Jena als Stiftung überwiesen, nunmehr aber sich entschlossen, es nach Weimar zu überführen.

Der Drei Masken-Verlag in München hat den gesamten musikalischen Briefnachlaß von Ernst Frank (1847—1889) erworben; er enthält u. a. über 50 Briefe und Karten von Brahms, 58 Briefe von Franz Lachner, 53 von Vinzenz Lachner, 20 von Clara Schumann, 58 von Otto Devrient, 97 von Ch. V. Stanford, 43 von Franz v. Holstein, Briefe von Joachim, Levi, Spitta, Dietrich, J. V. Widmann, (47) usw.

Das Tonkünstlerfest 1922 und die 52. Jahresversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wird in der Pfingstwoche, 4.—9. Juni, in Düsseldorf stattfinden.

Für die Tage vom 6.—9. Sept. 1922 plant die „Unione lirica internazionale fra Amici del Canto e del Teatro di Musica" in Venedig einen „Congresso d'Arte lirica", auf dem die notwendige Reform der italienischen Gesangskunst diskutiert werden soll, und zwar nach drei Seiten: der künstlerischen, pädagogischen und wirtschaftlichen. Der Kongreß ist national begrenzt, „doch ist die Teilnahme Nichtitalienern nicht verschlossen". Nähere Auskunft erteilt die Verwaltung der U.L.I., Venedig, S. Canciano, 5594.

Bei der Versteigerung einer Autographensammlung im Dorotheum zu Wien brachte ein Musikmanuskript Albrechtsbergers 16000 Kronen, ein Brief Beethovens an den Neffen Karl 180000 Kr., Briefe Bruckners 23000 und 32000 Kr., die Walzerpartitur „Die Abenteurer" von Lanner 100000 Kr., ein Manuskript von Schubert 190000 Kr., ein Brief Rich. Wagners 170000 Kr.

Berichtigung. W. Heinitz hat im Januarheft dieser Zeitschrift auf S. 196 vermerkt, der Name Elgasba finde sich nicht in meinem Reallexikon. Das ist ein Irrtum: er steht dort auf S. 167 in der Form Gsba, nebst Verweisungen unter Gosba und Kesbate, und natürlich nicht unter E, da ja el nichts weiter als der bestimmte Artikel ist. Wenn Heinitz zufällig den Namen Algaita unter A hat finden können, so nur, weil die Fulbe und Haussa das Wort samt Artikel aus dem Arabischen übernommen haben und in der zusammengezogenen Form gebrauchen.
Sachs.

Dem Heft liegt ein Prospekt bei über die Gesamtausgabe der Werke von Josquin des Prés der C. F. W. Siegelschen Musikalienhandlung (R. Linnemann) Leipzig.

März | Inhalt | 1922

	Seite
Amtliche Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	321
Robert Sondheimer (Berlin), Die Sinfonien Franz Becks	323
Paul Nettl (Prag), Weltliche Musik des Stiftes Ossegg (Böhmen) im 17. Jahrhundert	351
Albert Leitzmann (Jena), Beethovenstudien	358
Max Friedlaender (Berlin), „Aus rheinischen Jugendtagen"	363
Karl Blessinger (München), Eine neue Begründung der musikalischen Logik	365
Bücherschau	369
Neuausgaben alter Musikwerke	382
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	382
Mitteilungen	383

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliéstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Siebentes Heft — 4. Jahrgang — April 1922

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 90 Mark, fürs Ausland: 5 $, 25 s, 30 Fr, 22 Kr, 14 fl h. jährlich; Einzelhefte 9 Mark usw.

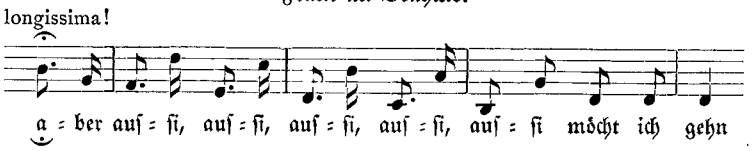
Briefe von Brahms an Ernst Frank

Mitgeteilt von

Alfred Einstein, München

Ernst Frank (1847—1889), in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts weniger bekannt durch sein eigenes Schaffen, als durch sein selbstloses Eintreten für die Opernwerke von Hermann Goetz zur Zeit seiner Hofkapellmeisterschaft in Mannheim, ist zu Brahms schon in seiner Wiener Zeit in ein freundschaftliches Verhältnis getreten; er war es, der mit seinem „Akademischen Gesangverein" die Alt-Rhapsodie von Brahms am 19. März 1871 zur ersten Wiener Aufführung brachte (Kalbeck II, 310, 343). Noch vor diese Aufführung fällt ein lustig-burschikoser Brief von Frank an den damals bei Josef Joachim in Salzburg weilenden Brahms; wir geben den Brief wieder, da er für den zwanglosen Verkehrston der beiden Musiker charakteristisch ist:

Frank an Brahms.



Wien, im Heumond 1870.

Verehrtester Herr und Meister!

Hinaus möcht' ich, mit allen einem Gesellen eigenthümlichen fünf Sinnen — u. bin gefesselt — Prometheus gleich — an den Felsen der Ungewißheit (neuer Tropus, bitte zu bemerken) und der Herr Aar(on) Mosenthal zerfleischt mir das Herz — und daran bist Du schuld blonder Zeus, da Sie nicht kommen!

Herentgegen siech ich nicht ein, zwerentwegen ich in dem dampfheißen Wien schmachten soll in indefinitum; ich bitte und beschwöre Sie, mir zu sagen, ob und wann Sie kommen; hat die Direktion Ihnen geantwortet und sind Sie zufrieden damit, kurz ich beschwöre Sie um Aufschluß.

[1] Wir veröffentlichen diese Brieffolge mit freundl. Erlaubnis der Deutschen Brahmsgesellschaft und des Besitzers, des Drei Masken-Verlags in München. Es ist mir ein Bedürfnis, auch an dieser Stelle dafür Herrn Regierungsrat Ehrzescinski, Herrn Geh.-R. Prof. Dr. Max Friedlaender und Herrn Generalkonsul Felix Sobotka meinen Dank auszusprechen.

Ich will nemlich nächsten Dienstag fort und nach Salzburg, und will aber nicht riskiren, daß ich nach Salzb. gehe und Sie nächsten Tag hieher — darum bitte ich Sie um zwei Zeilen — Ungargasse 9, 2. Stiege, 2. Stock. Ich hoffe Ihnen bald mündlich, hier oder dort, sagen zu können, daß es nichts Neues gibt unter der Sonne — nur diese ist in berserkerhafter Wuth über Wien entbrannt, und scheint wie närrisch.

Liszt ist hier (weil wir gerade von der Sonne sprechen) natürlich Haus Standthartner beständig im Frack.

Auf Wiedersehen, wenn Sie nicht in diesen Tagen kommen, in Salzburg; denn hier bleibe ich nicht länger; dös giebts nöt, weils dös nit giebt.

Faber, Nottebohm grüßen. Wie viel Salzstangl wir seit Ihrer Abwesenheit verschlucken, ist schon nicht mehr zu berechnen. Und Schinkenfleckerl!

Also sind Sie doch „for der Theilung", will ich hoffen, und ich kann anfangen, auf meinen geruchlosen 1000 fl zu pumpen! Nun ja!

Verzeihen Sie das tolle Geschwätz; ich komme von Tisch und da haben wir ein Seidel Grinzinger mehr getrunken als sonst.

Ich empfehle mich Ihnen und bitte mich Herrn Joachim und seiner verehrten Frau, wenn sie sich allenfalls meiner erinnern sollten, bestens zu empfehlen.

Ergebenst

Ernst Frank

d. 29. Juli 1870. Geselle.

Darnach scheint der Briefwechsel bis zum Jahre 1875 zu stocken; wir wissen nur, daß Frank, der inzwischen (1872) zum Mannheimer Hofkapellmeister aufgerückt war, Brahms im Sommer 1873 in Tutzing aufgesucht hatte (Kalbeck II, 462). Der Verkehr wird lebhafter, als Brahms im Sommer 1875 seinen Aufenthalt in Ziegelhausen bei Heidelberg nahm; an diesen Aufenthalt knüpfen sich Konzertverabredungen u. dgl.; an eine Aufführung von Hermann Goetz' „Widerspenstiger", die Frank am 15. August für Brahms veranstaltete (Kalbeck III, 61), der Brief an Goetz, aus dem der der Auflösung zuschreitende Komponist der „Francesca von Rimini" die Hoffnung schöpfen durfte, daß Brahms und Frank sich seines Werkes annehmen würden. Diese „Francesca"-Frage ist der Kern des nun folgenden Briefwechsels, nachdem die (erste und zweite) Aufführung der cmoll-Sinfonie in Karlsruhe und Mannheim ein lebhaftes Hin und Her von Briefen und Postkarten notwendig gemacht hatte.

Postkarte. Poststempel Ziegelhausen 22. 5. 1875.

An Kapellmeister E. Frank

in Mannheim

Europäischer Hof.

Die letzte Nacht wollte ich in Mannheim schlafen — aber der Mensch denkt u. die Eisenbahn fährt über Darmstadt u. lenkt ihn also in sein gemiethetes Logis in Ziegelhausen. Nun laßen Sie mich aber wißen wann Sie einmal nach Heidelberg oder Schlierbach fahren. Ich wohne bei Frau Hanno hierselbst und für heute sage ich nur eben kurzen Gruß.

Ihr

J. Brahms.

Postkarte. Poststempel Ziegelhausen 8. 6. 1875.

An Herrn Kapellmeister E. Frank
in Mannheim
Europäischer Hof.

Warum ich Sonntag mich doch nicht locken ließ weiß ich eigentlich nicht; von $4^1/_4$ Uhr an aber ärgerte ich mich u. schlenderte faul herum. Ich wollte bitten wenn Sie mich etwa 2 Tage erfreuen — falls Sie ein Lied von mir haben: „O liebliche Wangen" von Paul Fleming, es doch in die Tasche zu stecken! Grüßen Sie Ihre Reisegefährten — die es hoffentlich wieder sind!

Ihr J. Br.

Brief (Herbst 1875).

Lieber Frank,
Von „ furt schreibt man
mir in einem „ irten Brief
ich habe Ihnen für Januar zugesagt. Ich nicht, aber mein Geldbeutel ist für die freie Reichsstadt wenn ich die Reise mache. Aber später!

Haben Sie u. die Frankfurter nicht im März oder Februar Koncerte u. können Sie nicht machen daß ich von Ihnen Beiden dazu eingeladen werde??

Heute Morgen nach dem Frühstück gerieth mir ein alter Brief in die Hand auf dem ich Ihren Namen u. 100 ℳ notirt fand. Einen Moment später — u. nie hätte ichs mehr lesen können! Versunken u. vergessen! Nächstens schreibe ich an m. Banquier! Vielleicht finden Sie zu gleicher Stunde, an gleichem Ort noch eine Beilage zur Augsb. Allgem. Ztg. in der ein besonderer Aufsatz über m. Requiem stehen soll?

Im Uebrigen grüße ich in aller Eile u. Herzlichkeit Sie u. alle Möglichen.

Ihr
J. Brahms.

Postkarte. Poststempel Wieden Wien 18. 10. 1875.

Herrn Kapellmeister E. Franck (!)
in Mannheim (Baden)
Europäischer Hof

Ich bin Ende Januar in Holland, es müßte mir also sehr wünschenswerth sein, wenn Ihre Koncerte Anfang Februar wären! Vom 1ten an.

„Da siehe du zu"!

Sie sehen Koncertreisen arrangieren ist nicht so leicht. Man soll nicht anfangen was man mit seinem Quantum Geduld nicht zu Ende führen kann.

Ihr koncertlustiger J. Br.

[Randbemerkung Franks: Brahms vorgeschlagen 4. Februar Frankfurt 10. Mannheim dazwischen oder darnach Karlsruhe.]

Postkarte. Poststempel Wien 21. 10. 75.

Herrn Kapellmeister Ernst Frank
Mannheim Baden
Europäischer Hof

4. Febr. Frankfurt, 10 Febr. Mannheim ist mir recht. Ich will eben auch nicht in Ihre, hoffentlich Procente tragende Sekretair-Geschäfte eingreifen!! Besten Dank übrigens. Sie haben doch 100 f von L. empfangen?

Schöne Grüße an die Schönen
Ihr J. Br.

Brief (Ende 1875).

Lieber Fr.

Mir scheinen Liebeslieder u. Duette nicht recht passend für ein Orch:Konzert. Haben Sie nicht Arien u. Lieder zur Verfügung?

Mir schiene:

Ouverture (nicht zu ernst. Cherubini?)
Konzert Brahms
Gesang
(Klavier Solo) wenn Sie wollen
(Gesang)
Schicksalslied
Kurze Sinfonie oder
Große Ouvertüre (Leonore, 124.)

Doch meinetwegen fantasieren Sie anders mir soll Alles recht sein. Aber das würde nichts nützen, wollte ich die Konzert-Stimmen erst mitbringen?

Möchten Sie es nicht vorher einmal durchüben? Es ist doch wirklich recht schwer. Ich habe sie nicht. Vielleicht haben sie sie in Frankfurt u. können Sie sich mit dort arrangiren? Vielleicht Carlsruhe, vielleicht können Sie sie von hier sich leihen? Sie kennen wohl Richter u. können ihm 2 Worte schreiben.

Grüßen Sie doch Koning u. ich bitte zu entschuldigen daß ich ihm nicht geschrieben. Nach München aber hätte ich nicht geschr: weil ich es bei Levis Freundschaft u. Verehrung für ihn ganz überflüßig hielt. Hat denn Frl. O. ihren Vater verloren?

Beste Grüße in Haus u. Stadt
von Ihrem
J. Br.

Postkarte. Poststempel Wieden Wien 1. 12. 1875.

Herrn Kapellmeister Ernst Frank
in Mannheim (Baden)
Europäischer Hof.

Sie meinen „Non nobis Domine“ von Haydn, das seitdem bei Rieter-Biedermann erschienen (u. sehr schön u. praktisch ist).

Für das Kuriosum Dank. Es war mir neu, daß (nach S. 33) die Ballerinen gerade für kleine Hände angenehme Unterhaltung bieten!

Die Liebeslieder gehen wohl nicht in ein Orchesterkonzert? Mit Orch: mache ich sie nicht.

Kommen Sie Weihnachten? Ich hab's gestern noch Paulinchen versprochen.

Eilig Ihr J. Br.

Postkarte. Poststempel Wieden Wien 15. 3. 76

Herrn Kapellmeister E. Frank
Mannheim (Baden)
Europäischer Hof

Schicken Sie doch die Partitur jedenfalls an Scholz (gleich!) Ich schicke ein Blatt das Sie angeht — es steht auch eine Kriminal-Geschichte für Sie darin.

Die Perser müßen ja aber höchst drollig gewesen sein?!

Besten Gruß allerseits.

J. B.

Frank an Brahms.

Sehr geehrter Herr und Freund!

Ich habe Ihnen bestens zu danken für die freundlichen Zeilen und die Uebersendung des Artikels über die Perser. Derselbe ist einfach von Dr. Lauer, einem unausstehlichen Kerl, der, sehr einfach, nicht zum Essen eingeladen war. Am Schluß des Artikels kommts auch heraus. Die Uebersetzung von Köchly, sowie seine Ergänzung muß ich höchst geschmackvoll und schön nennen; die angezogenen Stellen sind gerade sehr schön nachgebildet, und scheuen den Vergleich mit Droysen gar nicht. Ich habe mich auf dem Gymnasium schon mit dem Original befaßt und kenne auch den Droysen'schen Text ganz wohl, der Artikel ist recht boshaft.

Was die Musik anlangt, so habe ich freilich manches zugestutzt, und geändert; aber Talent hat der Verfasser entschieden, was kann er dafür, daß er ein Prinz ist.

Ich schicke gleichzeitig das Bild ab, welches ich Sie schon bei Ihrem hiesigen Aufenthalt anzunehmen bat. Es sind jedenfalls 3 Menschen darauf, die Sie sehr lieben

1. die Widerspänstige (Objekt
2. ich 4. Fall)
3. Sie! accusativus

und deren zwei erste noch oft und mit innigem Vergnügen der schönen Stunden gedenken, die wir Ihnen danken. Kommt dann noch „s Louisle" und Freund Heurung dazu, so ist meine kleine Welt vollzählig, und Sie der Hauptstoff der Erinnerung, wie des Gespräches.

Kommen Sie doch diesen Sommer wieder! Es ist doch schön an der Bergstraße; versuchen Sie es einmal mit Weinheim; da lebt sichs herrlich es sind prächtige und zahllose Spaziergänge da, und Sie sind schneller hier als von Ziegelhausen aus!

Für mich wäre es ein Labsal, wenn ich drauf hoffen dürfte.

Neues weiß ich nicht zu melden, als daß ich nach Beendigung der 6 Concerte (das letzte ist 30. d. M.) mein eigenes Concert geben werde, und zwar dazu aufgefordert vom Orchester direkt, welches dadurch sich dankbar zeigen will „for meine Bemühungen for die Konscht!" Es hat mich sehr gefreut.

Ich habe Vogel aufgefordert, ob er Zeit hat, weiß ich nicht. Ist Hendschel nicht in der Nähe für den Fall? Könnten Sie mir sagen, wo er in der nächsten Zeit steckt? Das Concert soll 12. oder 13. April sein.

Ich schreibe gleichzeitig an Gotthard den ich ersucht habe, ein gutes Bild von Ihnen, größeres Format Adile womöglich Luckhardt, wenn eines existirt, mir zu besorgen. Wollten Sie wohl so gut sein, Ihren Namen darunter zu schreiben. Ich habe an Frl. Briegleb (s Luisle) ein Vielliebchen verloren, und möchte dies ihr geben, da ich ihr auf der Welt keine größere Freude machen kann.

Vielleicht finden Sie einmal Zeit, mich wieder was von sich hören zu lassen; dann thuen Sie es ja!

Bitte grüßen Sie alle Freunde und seien Sie selbst herzlichst gegrüßt von Ihrem

sehr ergebenen Ernst Frank.

Mannheim 22/3. 76.

Brief (Anfang Mai 1876).

Lieber Freund,

Zu Gratuliren wäre Dir ja unter allen Umständen gewesen. Ich konnte aber einen Brief mit solchem Wort nicht nach Hietzing abschicken. Ich meinte Du (Ihr) müßtet ihm doch, außer der Herzlichkeit meiner Wünsche für Dich und Euch — auch das helle lustige Lachen anmerken mit dem ich Deine Nachricht begrüßte!

Wenn nur eine Hochzeitsanzeige mit Otti u. eine Geburtanzeige mit Paulinchen käme! Aber Du glaubst trotz Lachens u. Dummheiten daß ich mich herzlichst Deines Entschlußes gefreut u. Dir, wie nur Einer, das beste u. längste Glück wünsche. Fragen möchte ich aber gar viel; nun, ich denke ich kanns noch im Herbst. Du wirst doch nicht bei Otti, (wie ich etwa in dem Fall) das Loisl haben mitheirathen wollen?! Ende August Hochzeit, vorher Baireuth — ich kann keinen Brief verlangen. Auch wegen München, Richter, Levi, Wien, Frank, Mainz, Heurung wüßte ich gar gerne was. Selbstverständlich ginge ich gern nach Baireuth, aber 150—200 fl. dafür ausgeben, oder eigentlich doch riskiren, das will mir nicht eingehen u. so warte ich auf München.

Ich denke nächstens von hier fortzugehen (einige Zeit nach Hamburg dann?) Adreße ist am besten: Berlin, 171 Friedrichstr: (Simrock).

Ich hoffe wir sehen uns noch im Herbst u. so sei bestens gegrüßt!

J. Br.

Postkarte. Poststempel Wieden Wien 10. 5. 7[6]

Herrn Kapellmeister Ernst Frank

Mannheim Baden

Europäischer Hof

Du bist abgereist; also über Baireuth! Da hoffe ich Du findest Lust und Zeit einen plaudernden Brief zu schreiben, bitte recht sehr! Grüße Heurung, Loisl, und dann sempre cresc. weiter!

Dein J. Br.

Postkarte. Poststempel Lichtenthal 7. 6. 76

Hrn. Kapellmeister E. Frank

Mannheim

Europäischer Hof

Sehr gern werde ich dabei sein; doch darf vielleicht das Datum (28ten) „vorderhand" elastisch bleiben u. vielleicht hinaus geschoben werden? Das sind aber 2 hübsche Programme.

Nächstens mehr u. für heute beste Grüße von u. an alle Möglichen.

Dein

J. Br.

Frank an Brahms.

Lieber Freund!

Wo bleibst Du?
Was treibst Du?
Warum nicht schreibst Du?
Ist denn nun Baden
Nicht mehr in Gnaden?
Ist's gar verrathen?

Im Ernst: ich bin recht gespannt, wann wir endlich die langersehnte Freude haben werden, Dich, wenn auch etwa nur in Baden zu sehen, obwohl ich die Hoffnung nicht aufgebe, Dich auch ein bischen hier zu haben, um dann mit Dir und den Mädels vielleicht die Parthie auf die Madenburg und den Trifels (Annweiler Thal in der Pfalz) zu machen, die ich neulich in Herrengesellschaft gemacht habe, und die zum schönsten gehört, was man sehen kann.

Nun noch eine Bitte. Heurung hat sich auf mein Zurathen um eine in Mainz zu gründende städtische Kapellmeisterstelle beworben, und bei dieser Gelegenheit allerhand Leute angeführt, auf deren Zeugniß er sich berufen könne. Nun habe ich ihn ermuthigt, obwohl er es mit großen Bedenken that, auch Dich unter diesen zu nennen, und zwar, da Du ihn ja doch den „Dorfbarbier" hast verzapfen sehen, so kannst Du eventuell bestätigen, daß er überhaupt dirigieren kann; im Übrigen kann man ihn wirklich mit gutem Gewissen als einen Musiker von tüchtigem Wissen (er weiß mehr als er sagt) und gutem Geschmack, sowie auch als tüchtigen braven Menschen von Grundsätzen und gleichmäßigem Fleiß empfehlen. Und so bitte ich, die Kühnheit zu verzeihen, und bei vorkommender Gelegenheit Dich freundlich über ihn zu äußern.

Auch ich stehe jetzt in Fühlung, wie ich Dir sehr subrosa und ganz vertraulich mittheile, mit 3—4 großen Theatern, und hoffe, im Laufe des kommenden Winters zu was Ordentlichem zu kommen. Dies Mannheim ist auf die Länge doch ein gar zu öder, geistig auszehrender Aufenthalt.

Was sind denn das für sonderbare Sachen in München mit dem König und den Kapellmeistern u. Perfall? Wie das wohl enden wird? Wenn nur Richter nach München ginge, ich wüßte Einen, der dann schon nach Wien ginge — —

Genug davon! Wir sehnen uns ernstlichst nach ein bischen Nachrichten von Dir; die Mädels verzehren sich schon in Sehnsucht nach Dir selber!

Sei barmherzig, lindre die Not mit ein paar Zeilen! Und verzeih, daß ich in der Heurungschen Angelegenheit so kühn auf Deine Güte und Nachsicht gebaut habe!

Heurung empfiehlt sich bestens; die Mädchen — ja was soll ich sagen — ihre Seele fliegt Dir zu — und ich grüße Dich

herzlichst als Dein

treu ergebener Verehrer

Mannheim 17/6. 76. Ernst Frank.

Postkarte. Postst. Hamburg 16. 8. 76.

An die Herrn Kapellmeister
E. Frank u. Heurung
(Europäischer Hof) Mannheim
Baden

Wenn Einer von Euch da, u. nicht in Baireuth ist, so bitte ich er möge mir für einen Thaler Cigaretten=Taback gegen Post=Vorschuß hierher: Hamburg, Anscharsplatz 1 schicken lassen. Ich denke das hübsche Judenmädchen heißt Strauß? Aber die Adresse? Nie u. nirgend kriege ich so guten (u. billigen!) Auf Rügen hat mich Simrock versorgt.

Jetzt spaziere ich hier eine Weile herum — vielleicht bis sie zur Langenweile wird. Wer wird denn nun zum Tempel hinausgeworfen? Eigentlich hat der Junggeselle das Recht auf die schöne Wohnung!

Besten Gruß

J. Brahms.

Postkarte. Poststempel Lichtenthal 11. 9. 76

An Herrn Kapellmeister Ernst Frank
in Mannheim
Europäischer Hof.
(Frank nachgesandt nach München)

Ich bin also in Lichtenthal seit gestern Abend und bitte Herrn Heurung dies dem vermuthlich abwesenden und schwärmenden Adreßaten mittheilen zu wollen.

Ich erwarte bestimmt daß das junge Paar hierher kommt! Möchten Sie außerdem bei Strauß mir eine neue (gleiche) Sendung Taback besorgen wäre ich Ihnen sehr dankbar.

Einstweilen in Eile besten Gruß an An= und Abwesende.

Ihr

(Lichtenthal bei Baden=Baden) J. Brahms.

Postkarte. Poststempel Lichtenthal 10. 10. 76

Hrn. Kapellmeister Ernst Franck
Mannheim
Europäischer Hof

Zum 12t. kann ich leider nicht komen — wäre ich [! — nicht] ein Ausflug (z. B. nach Baden) bei dem Wetter zu empfehlen? Schönen Gruß auch an die Sänger.

J. Br.

Frank an Brahms.

Lieber Freund!

Das ist ja herrlich! Eine Sinfonie! Das freut mich aber nicht blos für mich, sondern für alle Deutschen!

Ja, da richtet sich das Concert eben ganz nach dieser Hauptsache!

Ist der 9te November etwa angenehm? Wie freue ich [mich], daß Du noch so schönes Wetter hast, um das Werk zu vollenden; der ungewöhnlich schöne Herbst hat offenbar keinen anderen Zweck!

Kann ich in Nichts dienen, z. B. Copiatur und etwa Correktur der Stimmen? Wir haben hier einen recht guten Copisten, und die Stimmen müssen ja doch wohl ausgezogen werden; oder kommt sie etwa gar schon gedruckt?

Also vielleicht 9ten November? Ich möchte es bald annoncieren!

Ob wir sobald dazu kommen, nach Baden auszufliegen, ist sehr fraglich; ich habe aber die Anregung an die rechte Adresse vermittelt.

Beifolgender „Spitzer" hat mich sehr lachen gemacht!

Henschel hat sehr schön gesungen und sehr gefallen. Das Concert ist, glaub ich, gut ausgefallen.

Meine Frau empfiehlt sich bestens; sie bewacht die Jungfräulichkeit unseres Fremdenzimmers; Niemand soll es einweihen, als der Meister Johannes!

Darf ich dann auch ankündigen: zum ersten Male und unter Leitung des Componisten?

Ich bin ganz selig über eine neue Sinfonie von Dir!

Und nun schon Dank für die jetzige Freude, Dank!

Und herzlichste Grüße von meiner Frau, vom Mädi und vom Luisl und von Deinem

treuen Verehrer

Mannheim, 14. Oct. 76. Ernst Frank.

Postkarte. Poststempel Lichtenthal 15. 10. 76

An Herrn Kapellmeister Ernst Frank
in Mannheim
Europäischer Hof

Ich nehme den 9ten Nov. den 4ten soll die S. in Karlsr. sein. Keine Bedingung, aber eine Frage: Ihr kauft wohl niemals Noten? Sonst wäre mir für den Fall daß ich die S.[infonie] einmal drucken ließe, ein Bestellzettel für den unglücklichen Verleger angenehm. Doch — verfl. Nebensache [für] das schöne Mannheim.

Übrigens hängt noch alles davon ab ob die Karlsruher Kopisten Wort halten!

! ! !

Beste Grüße

J. Br.

Postkarte. Poststempel Lichtenthal 17. 10. 76

Hrn. Kapellmeister Ernst Frank
Mannheim

[mit Bleistift]

Wird doch nicht wohl möglich sein! Am 4t Koncert in Karlsruhe. Außer der Generalprobe muß ich doch 2 Proben halten können!?

Der 7te nicht doch möglich?

Der 8te ?

Ich muß dann gleich nach München.

Frdl. Gruß

Könntest Du nicht Koncert von Götz spielen? Das wäre mir gar angenehme Freude.

J. Br.

Postkarte. Poststempel Lichtenthal 30. 10. 76

Herrn Kapellmeister Ernst Frank

Mannheim

Europäischer Hof

Sei vorsichtig mit den Proben, die Sinfonie ist lang u. schwer. Von den 2 Proben vor der Generalprobe hoffe ich Dir nicht viel abgeben zu brauchen?! Uebst Du den Manfred in einer andern, vierten? Sonst werden wir nicht fertig. Morgen fahre ich wieder nach Karlsruh.

Besten Gruß

J. Br.

Postkarte. Poststempel Lichtenthal 31. 10. 76

Herrn Kapellmeister Ernst Frank

Mannheim

Europäischer Hof

[Bleistift] Das Konzert ist im Museum gegenüber Erbprinz-Iffland. Schade daß Du nicht selbst kommen kannst — dann könnten wir selbander Nachts 2 Uhr nach M. fahren! Morgen gehe ich nach Karlsruh (Kapellm. Dessoff)

J. Br.

Postkarte. Poststempel Carlsruhe [?] 11. 76

Herrn Kapellmeister Ernst Frank

Mannheim

Europäischer Hof

Ihr habt dort doch kein Contra-Fagott? Wir haben hier einen Militär-Musiker dafür, ist es Dir recht wenn ich den Mann für d. 7ten zu kommen bitte? Proben braucht er nicht mitzumachen. Wir haben hier noch eine 4te eingeschaltet — wonach sich zu richten u. vor Schaden zu hüten. Ich denke $7\frac{1}{2}$ Uhr bei Euch zu sein (mit der Rheinbahn.)

J. Br.

Postkarte. Poststempel Frankfurt a. M. 1. 12. 76

Herrn Kapellm. E. Franck

Mannheim

Europäischer Hof

Ich telegraphiere eben daß man die Konzertstimme d. Partitur Dir zuschickt. Wenn Du Freitag kommst (sind) hast Du sie wohl schon gesehen.

Eilig

Dein

J. Br.

Postkarte. Poststempel Wieden Wien 24. 11. 76.

Hern. Kapellmeister Ernst Frank
Mannheim (Baden)
Europäischer Hof

Dein Koffer ist Müllner zur Besorgung übergeben sollte also gewiß längst bei Dir sein! Vielleicht hat er erst das Schloß repariren lassen? Übrigens waren wir Alle sehr lustig zusammen. Levi, W. u. alle Möglichen. So war's sehr behaglich u. hübsch in M.

Von Ddf. erwarte noch den Kontrakt.

Schönste Grüße!

J. Br.

Frank an Brahms.

Mannheim, 17. Dez. 76.

Lieber Freund!

Ein ernster Auftrag diesmal, den ich zu bestellen habe! Der arme Götz, der gerade vor der letzten Station abgerufen worden ist, hat seiner Frau ihn ausgesprochen, als schon Todesbangigkeiten ihn umschatteten. Ich copiere wörtlich, was mir Frau Götz schreibt; seine Worte waren (u. Frau Götz sagt, seine genauen Worte):

— — „Laura, es geht heim — ach wie gerne heute noch — wenn nur der dritte Akt — fertig wäre — ich habe meine Pflicht gethan — so lange ich konnte — und habe nun doch nicht für Dich sorgen können. — Francesca — die Skizze ist fertig — was fehlt, kann weggelassen werden — Frank, Brahms — ich bitte Beide — ihr bestes daran zu thun — Frank soll die Partitur machen — so gut wie möglich in meinem Sinn — dann Brahms Alles zu sich nehmen und künstlerisch vollenden.

Danke, danke, danke dem Frank —

Das war sein Abschiedsgruß an mich — und es wird meine heiligste Pflicht sein, alles aufzubieten, was an Kraft und Erfahrung in mir ist, für dies Werk und für die Wittwe des mir so theuren Todten das Möglichste zu thun!

Aber unendlich wichtig wäre es mir, zu wissen, ob es Deine Zeit erlaubt, dem Wunsch und der Bitte des Geschiedenen, dem Ersuchen der Wittwe und meinem dringenden Wunsche zu willfahren. Du hast stets ein wahres Interesse für Götz und sein Streben gehabt; und weißt recht wohl, in wie weit ich etwa, auch wenn ich die beste Kraft einsetze, die Sache fertig bringen kann; eine Revision Deinerseits wäre jedenfalls vom höchsten Werth!

Aber ich gehe noch weiter — und will vorderhand nichts unternehmen, als bis ich Deinen Gedankengang darüber kenne. Es versteht sich von selbst, daß ich mit Allem, mit Zeit und Lust, zu Allem in dieser Sache bereit bin; aber wärs nicht am geeignetesten, wenn ich, da ich nächstens nach Zürich gehe (nach Weihnachten) um den musikalischen Nachlaß zu ordnen, das Material sichtete, das zur Oper gehört, und es Dir überschickte, und Du es allein fertig machtest! Es würde doch anders flecken!

Vor allem, bitte, sag mir, wie weit und in welchem Stadium Du eingreifen willst und kannst, d. h. wie weit Ansichten und Zeit dies erlauben. Ich hatte gehofft, die Oper im Frühling auf die Bretter bringen zu können; wies jetzt damit gehen wird, wird sich zeigen; jedenfalls liegt es im Interesse der Frau Götz sowohl (im materiellem Interesse nemlich) als auch der Sache, daß die Aufführung nicht allzulang verzögert werde!

Ich beginne unverzüglich eine Copie der Partitur des mir im Manuskript fertig vorliegenden ersten Aktes, erstens um das Manuskript nicht aus der Hand zu geben, dann auch, um mich recht mit Götzens Weise vertraut zu machen.

Nach Weihnachten gehe ich nach Zürich; darf ich hoffen, daß ich dann schon im Besitz einer Antwort bin, um dann alles ordnen und beginnen zu können?

In Cassel soll ich das Conzert von Götz spielen, und hab es angenommen.

Wie ists mit Düsseldorf? Wirst Du von Leipzig aus nicht rheinwärts kommen?

Mit schönstem Empfehlungen meiner Frau und hochachtungsvollstem Gruß von mir

Dein stets ergebener

Ernst Frank

Vergnügte Weihnachten!

Brief Ende 1876.

Lieber Freund!

Du magst denken mit welcher Rührung ich den Tod des armen Goetz erfahren habe.

Ich bin natürlich zu allem bereit das ich irgend für sein Werk oder für seine Frau thun kann.

Jetzt wirst Du in diesem Fall der praktischere Freund sein; Du kennst das Theater u. kennst seine Musik. Habe ich gleich den Wunsch seine Skizzen zu sehen — ich glaube ich schickte sie doch in jenem Sinn u. Gedanken Dir zurück u. wünschte Deiner Arbeit zusehen zu dürfen. Nicht daß ich glaubte viel nützen zu können aber wäre ich an Deiner Stelle so hätte ich gern einen theilnehmenden Freund bei der schönen, doch schweren u. nicht unbedenklichen Arbeit. Kommst Du nun nach Zürich so sage Frau Goetz das Herzlichste von mir; ich höre dann von Dir u. hoffentlich kannst Du mir Aussicht machen daß sein Werk nicht mit ihm zu sterben braucht.

Einstweilen diesen Gruß u. laß Weiteres erfahren

Deinen

J. Brahms

Frank an Brahms. Anf. 1877.

Sehr geehrter Freund und Meister!

Heute hab' ich abgesendet:

a) die Manuskript-Partituren des 1. und 2. Aktes
b) die drei Skizzenbücher, numeriert mit I, II & III
c) ein von Götz eingerichtetes Textbuch
d) eine Art von Schlüssel zu den Skizzenbüchern. Ich habe die Skizzen in den paginierten Büchern zusammengestellt damit man sie sofort leicht finden kann, was uns die Arbeit sehr erleichtern wird.

Ich bin von der Voraussetzung ausgegangen, daß es Dir angenehmer sein wird, Dich jetzt schon mit der Sache beschäftigen zu können, nach Muße und Laune, dann brauche ich Dich nachher nicht so zu plagen. Den 3ten Act in Partitur und die Ouvertüre in einstweiligem Brouillon bringe ich mit; ich hätte beides mitgeschickt, wenn ich nicht immer noch damit zu thun hätte.

Am ersten und zweiten Act habe ich einiges gekürzt und manches transponirt; im ersten Act wirst Du es leicht mit Bleistift angezeigt finden; im zweiten deshalb nicht, weil ich eine Copie desselben zur Hand [habe], in die ich Kürzungen und Transposition (es ist nur eine Stelle im Duett: Sie zu erringen, zog ich hinaus, die ich von D nach C versetzt habe) eintragen konnte. Gründe und die Berechtigung dazu erörtern sich leichter mündlich.

Welchen Trost ich in der Hoffnung auf Deinen Rath gefunden habe, kann ich kaum sagen; die verantwortungsvolle Arbeit hatte was unendlich Aufregendes, was eben hauptsächlich in dem Gedanken sich milderte, von Dir ein Urtheil zu erhalten.

Ich komme Mittwoch den 4ten nach Wien, in der Frühe, und werde mir Nachmittags schon erlauben, bei Dir vorzukommen, da ich nur bis Dienstag 10ten bleiben kann. Ich werde um 5 Uhr so frei sein, zu Dir zu kommen; solltest Du abgehalten sein, so bitte ich um 2 Zeilen zu meinen Schwiegereltern, bei denen ich wohnen werde.

Wie sehr ich mich im Uebrigen freue, Dich wiederzusehen, und noch dazu in Wien, bedarf keiner Versicherung; ich habe eben immer wieder nur Dich [zu] bitten, daß Du nachsichtig und freundlich meine Arbeit ansiehst!

Und nun besten Dank im Voraus für jede Minute, die Du dem Werke widmest und Dir u. Deinen Arbeiten entziehst; ich weiß das Opfer zu würdigen.

Hoffentlich kommt es Ende Mai hier zur Aufführung; die Freude wäre dann erst vollständig, wenn Du dabei wärst.

Und nun adieu! Mit den besten Empfehlungen meiner Frau und ebensolche von den „Mädels" die ich geradezu zur Familie zähle zeichne ich in der frohesten Hoffnung baldigen Wiedersehens

Dein verehrungsvoll ergebener

Mannheim Ernst Frank

Postkarte. Poststempel Wieden Wien (Mitte Jan. 1879)

Herrn Kapellmeister E. Frank
Mannheim (Baden)
Europäischer Hof

Ich fahre Morgen nach Leipzig, deshalb nur eilig besten Dank f. d. Brief. Halte Dich nur recht warm bei Deiner schönen und rührenden Arbeit. Sehe ich dann mit frischen Augen hinein, wird's auch nicht schaden. Ich freue mich von Herzen darauf. Mit Ddf. ist noch nichts bestimmt — also auch nicht wo ich zum Frühling bin. Aber von Mannheim höre ich Dunkles, Unangenehmes? Doch Du schreibst gar nichts, also wird's vorbei oder nicht schlimm sein.

Beste Grüße Dir und der lieben
Hausfrau

J. Br.

Frank an Brahms.

Mannheim 22. 2. 77.

Lieber Freund!

Was sagst Du dazu, daß ich Mannheim mit Mainz vertausche? Ich hoffe, Du freust Dich mit mir; es ist doch jedenfalls ein großes Glück, der Krämerluft hier zu entrinnen, ganz abgesehen von all den vielen großen Vortheilen, die die Stelle bietet. 7 Monate zu thun, 5 Monate Urlaub — und 8000.— Mark Einnahme! Das Orchester sehr gut, die Mittel

reichlich. Das Theater freilich mit hier nicht zu vergleichen, aber, da ein intelligenter Direktor da ist, entschieden eines Aufschwungs fähig. 12 Concerte größten Calibers mit 60 Mann guter Musiker!

Vor allem aber freue ich mich, daß mir an den mittelrheinischen Musikfesten Antheil gesichert ist, soweit dies eben thunlich.

Nun, gleich im Vorhinein, bitte ich Dich, recht oft nach Mainz zu kommen — ich hoffe Du sollst Dich da wieder wohler fühlen, als in dem dumpfen Mannheim!

An der Francesca bin ich sehr fleißig. Die Hälfte des 3ten Aktes ist fertig in Partitur. Die ersten beiden Akte sind genau revidiert, und im ersten Akt jene Kürzungen gemacht, die ich Götz kurz vor seinem Tode angedeutet und dieser acceptirt hatte.

Bist Du Ostern in Wien? Wenn ja, so will ich nach dem Palmsonntag hier abfahren, und eine Woche nach Wien, mit meiner Frau natürlich, und Dir alles mitbringen, und vorlegen! Ich bitte also nur um ein paar Zeilen, 1) wie's Dir geht, 2) ob Du zu Ostern in Wien bist.

Hier giebts natürlich auch große Veränderungen; das Comité hat theilweise (2 von den 3en) seine Demission gegeben — Knapp will fort — und meine liebe gute Ottiker auch. Ich wünschte ihrs herzlich, auch in frischere Luft zu kommen!

Am 9ten März spiele ich in Cassel das Götz'sche Concert, das ich jetzt erst ordentlich geübt habe.

In Wien scheints lustig drunter und drüber zu gehen — ich freue mich aber doch gewaltig drauf, wieder ein paar Tage dort zu sein!

Unter den Kränzen für den armen Mosenthal war einer (ich las es in der N. Fr. Presse) dem unvergeßlichen Freunde. J. B. Das kannst doch nicht Du sein? Der Sache nach würde ichs eigentlich wohl begreifen, aber Dir stehts doch kaum zu Gesicht — ich erwähne es nur, weil wohl viele das J. B. so deuten werden. Mir hats doch recht leid getan um ihn. — Er war glaub ich, kein absichtlicher Meyerbeer, der sein volles herrliches Talent eben einfach mißbrauchte, sondern er hatte, glaub ich, nur Geschick kein Talent; aber er war damit doch redlich und fleißig; was an ihm unhübsch war, war der Jude, der er eben auch ganz war, was wieder versöhnen kann. Sonderbar, daß die Gesellschaft d. Musikfreunde nun so rasch beide und vielleicht die schädlichsten Direktoren verloren hat.

Also bitte bald um ein paar Zeilen; meine Wienerfahrt richtet sich eben ganz nach Deinem Bescheid. Denn unmittelbar nachher gehts Studium los (die beiden ersten Akte werden schon ausgeschrieben) und Ende Mai soll die Aufführung sein, so Gott will.

Im September ziehe ich nach Mainz.

Ist's wahr, daß die Sinfonie schon gedruckt ist? Hier habe ich noch nichts davon gehört? Ich würde dann gleich ein Exemplar bestellen, eines für hier und eines für Mainz. Hoffentlich dirigierst Du sie nächstes Jahr — bei uns u. bei den schönen Mainzerinnen!

Hurrah!

In alter Verehrung und Ergebenheit

Dein Ernst Frank

Meine Gattin und die Mädels grüßen den Meister aufs herzlichste!

Was hast Du für den Sommer?

Brief. (Anf. März 1877)

Lieber Freund!

Habe ich denn wirklich noch nicht geschrieben daß ich mich sehr auf Dein Kommen zu Ostern freue und daß ich hier sein werde? Da gratulire ich auch wohl heute zuerst zu Mainz u. kann das ernstlich u. herzlich — trotzdem ich nicht

für M. schwärme. Diesmal ist der Wechsel an sich gut u. schließlich die Bedingungen vortrefflich.

Bei Mosenthal und J. B. hättest Du nicht nöthig gehabt an mich zu denken, sondern etwa an Ignaz Brüll der vermuthlich den verschämten Kranz gespendet hat. Dagegen räth man wohl weniger fehl wenn man annimmt Du habest den Akademikern die Perser verschafft? Sie sollen entsetzlich gewesen sein!

Francesca bringst Du natürlich mit, ich freue mich sehr darauf.

Aber — Taback bringe mit! Soviel Du irgend kannst! Hoffentlich habt Ihr sonst nichts zu schmuggeln!

Nun aber bis nächstens und nur die herzlichsten Grüße Deinen u. andern Frauen u. Fräuleins!

Dein J. Br.

Brief. (Mai 1877)

Lieber Freund!

Ich bin im Zweifel ob ich mich nächstens für einige schöne Herbstzeit nach Baden aufmache.

Aber ich bin eben noch im Zweifel u. deshalb hörte ich gern Einiges.

Wie ists mit der Francesca? Wie ists mit Frankfurt? Oder handelt es sich jetzt gar um Hannover, Carlsruh—München? Ich kann nicht denken daß Dich die große Kapellmeister-Wanderung in Ruhe läßt.

Warum steht die Unterschrift nicht jenseit?

Ich denke nämlich nichts weiter zu sagen als daß ich nicht in Ziegelhausen wohne, sondern in Pörtschach am See, in Kärnten wo es ganz reizend ist u. das herrliche Bad schon in Stand ist mich nicht nach Baden kommen zu lassen.

Aber wirklich, ich wünschte nur gar sehr ein Wort zu hören. Verzeih den bloßen Anlauf zu einem Brief u. grüße Frau und Fräuleins bestens

von Deinem

J. Brahms.

Frank an Brahms.

Mannheim 18. 5. 77.

Lieber Freund!

Darf ich Dich um Deinen Rath bittten? Hälst Du folgende Vertragspunkte für acceptabel: Kistner erhält das Verlagsrecht der Oper Francesca für alle Länder. Ebenso druckt er 9 Nummern aus dem Nachlaß:

1) Psalm 2) Frühlingsoverture (wir haben sie neulich im Sarasatischen Concert gespielt, ein höchst liebliches Stück) 3) vierhändige Sonate 4) ein Heft Männerchöre 5) dito gemischte 6) dito Lieder 7) dito Klavierstücke 8) Quintett 9) Klavierkonzert.

Für die Oper bezahlt er 3000 Mark für Partitur-Auszug, alle Arrangements, Textbuch, kurz für Alles.

Für die Widerspenstige hat er in Summa 2475 Mark gezahlt und zwar:

für Eigenth. u. Verlagsrecht	1500 Mark
„ Antheil am Textbuch	600 „
„ allerlei Potpourris	375 „
zusammen:	2475 Mark

Im Übrigen hatte er bezahlt:

F-dur Symphonie	600 M.
Nenie	300 M.
Cantate	300 M.
Lieder & Klaviersachen	450 M.
zusammen	1650 M.

Ich habe nun gemeint, wenn er nun die Oper will, (wie es der Fall ist, freilich eben, wenn das Werk gefällt) so soll er vom Nachlaß doch auch die Sachen zu Geld machen, die eben den Druck jedenfalls verdienen. Ich habe die 9 Nummern so gewissenhaft als möglich ausgewählt. Kistner hat eingewillt, pro Nummer 500 Mark zu zahlen.

Das machte also 4500 Mark und die 3000 für die Francesca dazu, machen 7500 Mark die also die Wittwe für den Nachlaß erhält. Es bleibt dann hauptsächlich noch eine Sinfonie ungedruckt, über die ich sehr zweifelhaft bin, ob sie veröffentlicht werden soll. Das behalte ich mir aber vor, Dich um Deinen freundlichen Rath zu fragen.

Findest Du nun die ganze Abmachung correkt? Soll ich sie eingehen? Oder glaubst Du, daß die Wittwe mehr lösen kann, wenn die Oper gefällt, denn nur in diesem Fall druckt es ja Kistner!

Er will mir 1000 Mark für meine Edition Anfertigung des Klavierauszuges von Oper und Psalm geben; das hat er freiwillig mir angeboten, und es wäre mir darum recht, weil ich dann Frau Götz gegenüber bezahlt bin, sie mir nichts zu danken hat, da sie ja meine Mühe sehr überschätzt, und mich geradezu nötigen will, Antheil zu nehmen, wovon natürlich keine Rede sein kann. In dieser Richtung wäre mir die Form die liebste, denn etwas müßte ich doch verlangen, da ich bei der Sache ziemliche Auslagen hatte und habe. Sei mir nicht böse, daß ich Dich plage; aber die Verantwortung ist zu groß, da die gute Frau Götz Alles in meine Hand gelegt hat.

Ob die Oper noch vor Juli herauskommt, scheint mir zweifelhaft! Wann kommst Du?

Frl. Ottiker hat mit großem Erfolg in Berlin Gretchen, Käthchen (von der Aufführung der Oper war sie empört!) und Elsa gesungen.

Sie bleibt aber noch ein Jahr hier.

Sarasate hat hier großen Succès gehabt, und zwei Concerte gegeben. Er ist auch famos. Darf ich Dich bitten mir recht bald Deine gefällige Meinungsäußerung zukommen zu lassen, da Gurkhaus mich drängt, und ich nichts tun will, ohne Deinen Rath. Für den Fall daß im Ausland was aufgeführt wird von den Sachen (oder er was dahin verkaufen kann) verpflichtet er sich die Hälfte des Honorars Frau Götz abzugeben.

Mit herzlichem Gruß u. bestem Dank im Voraus Dein verehrungsvoll ergebener

Ernst Frank

Von meiner Frau die schönsten Empfehlungen!

Brief. (Mai 1877)

Lieber Freund,

Nicht blos in Geschäftssachen, ich bin überhaupt ein schlechter Rathgeber da ich ein unglaublich unentschlossener u. auch unpraktischer Mensch bin. Von Geschäften verstehe ich nichts u. bin bei m. eigenen jedesmal in neuer Verlegenheit.

So könnte ich eben auch über das Götzsche länger nachdenken aber — es erscheint mir doch correkt u. annehmbar. Gurkhaus ist überhaupt ein anständiger Mann u. so finde ich auch sein Angebot.

5tett, Clavierconcert, Psalm sind grade keine praktischen Sachen u. mit der Oper riskirt er doch immerhin — während Ihr doch nicht auf immer größeren Erfolg warten könnt.

Der Aufschub bis Herbst ist mir sehr lieb, da ich wohl nicht früher in die Gegend komme. Ich denke jetzt an den Wörther See zu gehen, ihn einstweilen zu besehen, im günstigen Fall was zu bleiben.

Nun grüße ich noch von Herzen Deine Frau u. unsre Freundinnen (so kriegt Deine Frau 2 Grüße)

Bestens
u. eiligst
Dein J. Brahms

Postkarte Poststempel Lichtenthal 22. 9. 77.

Herrn Kapellmeister Ernst Franck
in Mannheim
Europäischer Hof

L. Fr. Der herannahende Winter überschüttet mich mit weißen Brief- u. Korrektur-Bogen, sonst würde ich Deine Götter- (nicht Götzen-)Woche ganz mit verleben. Ich komme zu den letzten Tagen, wäre Dir aber sehr dankbar wenn Du mich von einer etwaigen Verschiebung telegraphisch benachrichtigen wolltest!

Mit besten Grüßen u. Wünschen
Dein J. Brahms

Postkarte. Poststempel Lichtenthal 26. 9. 77.

Herrn Kapellmeister Ernst Franck
Mannheim
Europäischer Hof

Ich komme Freitag zur Probe, bitte aber nochmal eine Verschiebung wo möglich Freitag früh zu melden — ich käme so viel lieber 2 Tage später. Habt Ihr denn die Tage keine andern Gäste? Genire Dich ja nicht, ich bitte dringend!

Schönsten Gruß
Deines
J. Br.

Brief (Lichtenthal, Anf. Okt. 1877)

Lieber Fr.

Eingeschrieben der 10 Pf. vom Heidelberger Schloß wegen u. m. besten Dank dazu.

An Hanslick habe ich geschrieben u. wird wohl, mich angehend, eine Notiz erfolgen.

Gegen Herbeck aber wird wohl so wenig als für Wagner in der n. fr. Pr. gesagt!

Nimm noch schönen Dank für die schönen Tage in M. u. H. u. beste Grüße an meine u. Deine Frauen!

Dein J. Br.

(Der Brief an Hanslick liegt im Original bei; er lautet:)

Mit Vermerk von Franks Hand: (Baden-Baden)

Erhalten 9. Octob. 877.

Lieber Freund,

In der n. fr. Pr. schreibt man daß Franck u. ich die Francesca von Rimini ergänzt haben. Dem ist nicht so, Frank allein hat die Ouverture u. den 3ten Akt nach den Skizzen orchestrirt, ich habe nur seine Arbeit angesehen u. mich aufs höchste gefreut über den schönen Ernst u. Fleiß — den ich ihm nicht zugetraut hatte. Schon bei Gelegenheit der Widerspänstigen hat er übrigens gleiche hingebungsvolle Liebe gezeigt, damals u. jetzt mit bestem Erfolg. Er ist wirklich nicht genug zu loben für das was er für Goetz (seinen Götzen) gethan hat u. hättest Du den vortrefflichen Menschen u. höchst schätzenswerthen Künstler gekannt, Du hättest Deine helle Freude an dem kleinen Frank, dem allein Goetz einen ruhigen Tod u. seine Francesca das Leben dankt.

Doch — oben erwähnte Notiz findet sich in vielen Blättern, ich aber schreibe nicht gern, möchtest Du nicht 2 Worte daran wenden? Daß ich's so lange gehen ließ kann ich nur damit entschuldigen daß ich, läge der Fall anders herum, ich [!] gewiß schweigen würde.

Bei der Widerspänstigen (v. Herbeck) darf Deine Correktur wohl nicht anfangen? Gegen H. oder für Wagner nimmt die n. fr. Pr. nichts!?

— Eigentlich hatte ich so eng geschrieben weil ich Dir recht behaglich plaudern wollte. Aber seitdem hat die Feder schon wieder Stunden geruht. Ich bin zum Briefschreiber verdorben.

Einige schöne Herbsttage will ich noch hier in Lichtenthal (bei Baden-Baden) genießen. Lang aber wird's nicht dauern u. die Karlsgasse u. die — Andere haben mich wieder. Dessoff kommt oft herüber u. ist sehr vergnügt — auch wenn er neue Noten von mir sieht.

Nun aber grüße schönstens in Deinem u. andern Häusern!

Auf baldiges frohes Wiedersehen

Dein herzlich ergebener

J. Brahms.

Postkarte. Poststempel Wieden Wien 26. 11. 77

Herrn Kapellmeister Ernst Frank
Mannheim Baden
Europäischer Hof
[nachgesandt Frankfurt a/M Guiolettplatz 31]

L. Fr. In Eile

Wie ist es eigentlich mit der Bestellung m. jetzt gedruckten Symphonie! Eine eigne Konfusion. Es war ja blos Dein (sehr schmales) Benefiz — will die Kapelle denn die Stimmen? Wenn ja, so schreibe einfach an Simrock — überhaupt schreibe mir ein Wort.

Und wann verlaßt Ihr denn das schöne □? Und Deine Lieder sind auch gekommen u. wandern einstweilen in m. Eg. (?) bei Deinen Freunden herum.

Schönen Gruß an die Angesungenen u. an die die es noch werden können.

Dein J. Br.

Karlsg. 4.

Frank an Brahms.

Frankfurt a./M. 28. 11. 77.
Guiolettplatz 31/3

Lieber, verehrter Freund!

Schön Dank für Deine freundliche Karte. Ich bin seit 18. November hier und bin sehr glücklich und zufrieden.

Der Abschied war freilich nicht leicht. Publikum und vor Allem mein liebes gutes Orchester hat mirs recht schwer gemacht, und ich kann recht oft entschiedenes Heimweh nach den flotten, netten Orchesterleuten nicht unterdrücken. Auch das Publikum war sehr herzlich, und Du kannst Dir denken, daß der Abschied von dem kleinen Kreise näherer Menschen wohl das Schwerste war. Die Frauen hatten sich recht ebenso lieb gewonnen, wie die Männer; und so kams denn, wie ichs nie gedacht hätte, daß ich mit Wehmuth abreiste, und hier eine volle Woche brauchte, bis ich wieder heiter wurde.

Nun bin ich schon fröhlich in der Arbeit für das Neue, was hier geschaffen werden soll.

Ich hoffe, bald Dir mündlich über die hiesigen Verhältnisse Umständliches erzählen zu können, da ich zu Weihnachten mit Frau nach Wien kommen, und bis in den halben Januar bleibe.

Nur soviel sei vorderhand gesagt, daß ich hoffe, Heurung als Chordirektor und die Mädels hieher zu kriegen, und so die kleine Familie beisammen zu behalten.

Devrèint (!) ist auf Reisen, ich spritze auch viel herum, nach Mainz, Wiesbaden, morgen gehe ich nach Cöln, werde dann nach Schwerin, Berlin u. s. w. gehen, um recht tüchtige Kräfte zu suchen.

Wir sind beide von der Stadt sehr entzückt. Es thut einem nach Mannheim Alles doppelt wohl.

Heermann war einer der Ersten, den ich kennen lernte. Er hat mir sehr gefallen, als Mensch, wie als Geiger. Auch C. Müller scheint ein feiner Mensch zu sein, wenn ich auch nicht gerade ihn für einen hervorragenden Dirigenten halte.

Raff — Du kennst ihn ja. Er entschuldigt sich fortwährend, daß er da sei — „es wäre ja wohl eigentlich die rechte Stelle für Brahms gewesen". Nebenbei finde ich das nun auch. Das wäre wohl das Schönste gewesen! Ja nun, vedremo.

Mit der Sinfonie ists so. Unmittelbar nach dem Erscheinen hat Oberbürgermeister Diffenè die Partitur dem Orchester zum Geschenk gemacht, und ich habe Simrock gebeten, dem Orchester die Stimmen dazu als mein Geschenk, und mir die Partitur zu schicken. Ich freue mich sehr darauf, das Werk nun in Ruhe zu studiren. Es soll übrigens Ende Januar hier gemacht werden. Ich hoffe es also wieder zu hören.

Die Mädchen kommen dieser Tage herüber, da will ich Deine lieben Grüße ausrichten.

Daß Du von den Liedern Notiz genommen hast, freut mich. Siehst Du, es gibt zwei Sorten von Componisten, die's nach meiner Ansicht geben muß: die einen geben der Welt das, was Ihnen Gott geschenkt hat. Sie thun das Höchste, was der Mensch thun kann. Die andern hören zu und zwitschern nach. Schwillt doch auch dem armen Spatzen hie und da die Brust, und wirds doch erst dann schön und lustig im grünen Wald, wenn Fink und Drossel, Wiedehopf und Guckuck, Spatz und Spatz fidel durcheinanderpfeifen. Nur früh morgens aber trällert die Lerche und spät Nachts flötet die Nachtigall. Aber der Spatz muß wenigstens so schön singen, als ein Spatz eben kann — das ist die Aufgabe. Genug davon!

Hoffentlich führt Dich Dein Weg recht bald hierher. Wir haben sehr schöne Wohnung gefunden, die vortrefflich paßt, und ein Fremdenzimmer steht bereit. Heermann hat mir schon seine Rechte an Dich abgetreten, und so hoffe ich denn sehr, bald Dich hier zu begrüßen.

Eine erste Concertmeisterstelle ist zu besetzen. Ich denke an Koning. Raff empfiehlt Heckmann. Mir ist der letztere eklig, schon persönlich. Auch spielt seine Frau sehr scheußlich Klavier. Was meinst Du?

Nun noch die schönsten Grüße von meiner Frau und von

Deinem treu ergebnen Verehrer

Ernst Frank.

Frank an Brahms

Lieber verehrter Freund!

Nach Deinem Triumphzug bist Du, wie ich in den Blättern lese, wieder heimgekehrt. Es drängt mich, zu wissen, wies Dir geht und — ob Dich nicht etwa der Frühling uns in die Nähe bringt? Heurung ist in Wien. Hat er Dich schon aufgesucht?

Hier habe ich manche nette Leute kennen lernen, denke aber doch gar häufig an Dein Urtheil.

Beiliegend was für Dich. Uebersieh die Operntitel nicht!

Joachim hat vor 16 Tagen gespielt, im Augenblick ist Frau Schumann da. Ich habe sie leider nicht gehört, da ich gestern von einer Dienstreise heimkam, hoffe aber heute noch bei ihr aufzuwarten.

Wir haben Hoffnung, Stockhausen her zu kriegen; das wäre herrlich für alle Theile.

Ich war nun 8 Tage in Leipzig und habe doch sehr sonderbare Eindrücke gehabt; lesen thut das Orchester himmlisch, aber nachher bleibts ziemlich so, wie es ist, und bleiben drollige Fehler stehen.

Ich habe unter andern das sehr fade Siegfriedidyll sehr fade spielen hören. Leipzig ist noch voll Freude über die 2. Sinfonie; es ist hübsch, daß es Leute giebt — da ja doch immer verglichen sein muß — die sich heftig abstreiten, die erste sei schöner, und wieder andere, die siegesgewiß behaupten, die zweite sei viel schöner. So sind die Deutschen stets gewesen; immer müssen sie vergleichen und streiten, statt einfach zu empfinden und zu genießen. Komisch!

Ich hab in diesen Tagen ein Gedicht von J. V. Widmann „Buddha" (Bern, Dalp'sche Buchhandlung 1869) gelesen, das mir in vielen Theilen sehr gefiel und mir sehr den Eindruck machte, als ob das sehr gut zu einer epischen Cantate verwendet werden könnte. Es sind da musikalische Situationen in großer Zahl und Abwechslung, die mit oder ohne begleitendem Gedicht sehr schön ein Ganzes geben könnten!

Die Francesca erscheint nun in längstens 14 Tagen. Gott sei Dank, daß diese recht mühsame Arbeit nun hinter mir liegt.

Wenn Du ermessen kannst, welche Freude mir ein paar, auch noch so flüchtige Zeilen von Dir machen, so wirst Du meine Unbescheidenheit ein wenig entschuldigen, mit der ich um eine kleine Notiz bitte.

Sei herzlich gegrüßt von meiner lieben Frau und von Deinem treu ergebenen

Verehrer Ernst Frank.

Frankfurt 24/2 78.
Guiolettplatz 31.

Verzeih den Fettflecken; er kommt von einem Butterbrod, das mir meine Gattin eben gestrichen hat, und mir sehr mundet!

Frank an Brahms.

Hochverehrtester Freund und Meister!

Bitte um Erlaubniß, die Anlage überreichen zu dürfen.

Im Taunus giebts hübsche Winkel; manche famos für Dich. Hast Du schon Pläne? Stockhausen und Frau Schumann kommen her, vielleicht daß dich das nun öfter lockt; ich hoffe gerade davon für die hiesigen, sehr verdilettirten Musikzustände das Allerbeste. Im ersten Frühjahr ist hier gar herrlich. Ich wünschte sehnlichst:

Daß Dich nähm das wilde Wasser,
Mir ins Haus Dich bringe!

Ich war den ganzen Winter unterweges, um Opernkräfte zu suchen. Jetzt ists geschehen, und ich hoffe es soll gut werden. Vielerlei hab ich gehört und gesehen dabei, und im ganzen doch mehr Gutes, als man so glaubt. Besonders an den kleinen Theatern.

Die erste Novität hier dürfte wohl Dietrichs Robin Hood[1] sein, an dem nun schon geschrieben wird. Das wird wohl etwa Ende Oktober ans Tageslicht kommen.

Die Francesca soll nun bald in Karlsruhe gegeben werden; ich werde jedenfalls hingehen, um das Werk auch doch mal zu hören. Jetzt ist das Quintett und die 4 händige Sonate im Druck. Hast Du den Psalm gesehen?

Genug. Es ist besser Du componirst in der Zeit einen halben Takt, als daß ich weiter schreibe.

Nur noch tausend dankbare und verehrungsvolle Grüße — auch von meinem Weibe — und die Bitte, mit ein paar Worten gelegentlich zu erfreuen

Deinen treu ergebenen Ernst Frank.

Frankfurt/am M. 3–4–78.

Brief. [6. April 1878.]

Lieber Freund,

Ich kann nur ganz eilig danken für die Francesca. Über die Vorrede habe ich mich gestern spät Abends noch ernstlichst gefreut. Zum Frühstück nahm ich die Tragödie selbst aber darin komme ich jetzt nicht weit — weil ich selbst weiter soll!

[1] Oper von Albert Dietrich, im Mai 1879 in Frankfurt zur Aufführung gebracht.

Uebermorgen nämlich denke ich mit Billroth u. Goldmark nach Italien zu gehen! Möglichst gleich bis Neapel — leider, denn ich wäre mit Rom zufrieden. Auf dem Rückweg wollen wir dies u. was es sonst noch geben soll — gründlich flüchtig besehen.

Ich fahre vermuthlich durch Kärnten zurück u. bleibe vielleicht in Pörtschach. Zum Herbst denke ich natürlich an Baden — leider denkt aber auch Riedel u. der deutsche Musik-Verein daran! In Frankfurt aber kommt eine gute Kolonie von unsere Leut zusammen. Gratulire. Ist kein Musikfest in Baden oder gehe ich ihm muthig entgegen so höre ich auch Robin Hood. Mit Dir oder durch Dich kommt man doch zu allerlei Gutem und Neuem.

Herzlichste Grüße Dir Deiner Frau
der Loisl u. s. w.
von Deinem
J. Brahms.

Postkarte. Poststempel Pörtschach 18. 6. 78

Herrn Kapellmeister Ernst Franck
Frankfurt am/Main
(Gouillotplatz.)
[Nachgesandt nach Reichenhall]
Pörtschach am See, Kärnten.

L. Fr. Ich bitte mir mit ein Wort zu sagen, wie lange Du jetzt in Fr. bleibst (u. wie der Straßen-Name ist, ich weiß nur den Anklang an Hinrichtung!) Ich wollte Dich um eine kleine Besorgung dort bitten. Das Beste erzählt mir Fr. Kupelwieser: daß Du zu kommen denkst! Machst Du gar die Reise über Großglockner u. Ampezzo-Thal dazu, so ist sie in jeder Beziehung zu rathen.

Für heute aber nur die Frage, ob Du in der nächsten Zeit in Fr. bist.

Beste Grüße Deiner Frau u.
Deinen Damen!
J. Br.

Frank an Brahms.

Verehrtester Freund!

Die Einlage Dir zu übermitteln, habe ich Gustav Schmitt, dem Eigenthümer derselben, versprochen. Das Gedicht ist von Pasqué. s ist Geschmackssache. Wirksam wird wohl manches sein, und wenn Du es überhaupt componiren thun thätest, gewiß alles sehr schön. Die Diktion will derb sein, ist aber häufig flach — übrigens da ließe sich helfen.

Seit 14 Tagen bin ich hier in Reichenhall, um mich noch recht von einem ziemlich anstrengenden Reise-Winter zu erholen um dann mit neuer Lust und Kraft ans Werk zu gehen.

Hoffentlich führst Du Deinen Plan aus, im Herbst in die Gegend zu kommen; Frankfurt ist gar besonders schön als Stadt und als Musikstadt muß es ja nun wohl werden.

Von mir ist Neues nicht zu berichten, auch von meinem Weibe nicht. Daß wir in alter Verehrung uns häufig mit persönlicher Sehnsucht nach Dir und sachlicher Freude an Deinen Sachen beschäftigen, ist Dir nicht neu.

Heurung hat seinen Vertrag mit uns gelöst, er bewirbt sich thörichter Weise um eine Stelle, die ich nicht nennen darf, und die er wohl auch nicht kriegen wird. Mir thuts leid für ihn. Ersatz ist schon gefunden, an einem Herrn Klahre.

Hier ists herrlich. Angenehme Gesellschaft zweier Schwägerinen, billige Wohnung (2 Zimmer 12 Mark pro Woche) gute Kost, schöne Spaziergänge aller Art, und das für 2 Monate — so gut wirds mir nicht sobald wieder werden. Aber ich genieße es denn auch mit vollen Zügen!

Darf ich Dich bitten, mir die Einlage hierher (Reichenhall, Jüsbruckerstraße 48) zurückzusenden und mir mit ein paar Zeilen zu sagen, wies Dir geht, und auf wann ich ein Wiedersehen hoffen darf?

Es wäre noch viel zu schreiben, wenn man wollte — die Niedertracht der Zeiten, Schmach und Schande für uns Deutsche, vor allem aber wies nur besser werden kann, wenn die anständigen Leute sich ein bisl mehr zusammen nehmen, pp. Aber Neues sagt man Dir ja nicht. Soviel freilich muß ich sagen, daß man seit dem 2. Juni wie unter einem beständigen Druck lebt — man kann nie wissen, was geschieht. Neulich wollten sie hier schon wissen, auf den Kronprinzen sei auch geschossen — ich habs gleich geglaubt und erst nachher auf dem Telegrafenamt, die Unwahrheit zu meiner Freude erfahren — aber möglich ist auch das und alles Böse.

Leb wohl, verzeih die Sendung — ich erfülle nur ein Versprechen — und sei aufs allerherzlichste gegrüßt von

Deinem Dir verehrungsvoll ergebenen
Ernst Frank.

Reichenhall 19. 6. 1878.

Postkarte. Poststempel Wieden Wien 5. 12. 78

Herrn Kapellmeister Ernst Franck
Frankfurt am/Main
Guiollettplatz 31/3

Lieber Bruder Spatz. Da Du doch herkommst — so lache nicht — wenn ich heute nur bitte mir recht viel von meiner Mannheimer krausgelockten Jüdin mitzubringen. Aber bestelle ihn (den T[abak].) dort, man findet ihn jetzt schwer in Deutschland. Ich fand ihn, als ich herreiste, in ganz München nicht u. entbehre ihn sehr. Ob Koning sich noch entschließt zu Uebersiedlung u. Theaterdienst? Der wäre mir freilich der Liebste, sonst — würde ich mich weiter umsehen!!! H[e]rmann will wohl nicht?

Also bitte recht schön, recht viel u. die rechte Sorte!

Bestens
Dein Bruder in Apollo!

Von einem folgenden Briefe an „Herrn Kapellmeister Ernst Frank — Frankfurt am Main — (Stadttheater)" ist nur der Briefumschlag mit dem Poststempel Wieden–Wien 12. 2. 79. und dem Ankunftsstempel Frankfurt a. M. 13. 2. 79. erhalten.

Postkarte. Poststempel Wieden Wien 29. 10. 79

Herrn Kapellmeister Ernst Franck
Frankfurt am Main
Guioletstrasse

L. Fr. Ich gratulire herzlich u. wünsche alles Gute zur Aufführung der Oper[1] u. werde nicht ermangeln eben so herzlich zu gratuliren daß Du nicht in Berlin zu leben brauchst — wenn Du erst anderswo einen Taktstock kriegst!

Die berühmte Koloraturfängerin u. Schwägerin habe ich neulich gesehen u. bin mit besten Grüßen an Dich u. Deine liebe Frau

Dein J. Br.

Inzwischen, 1879, war Frank, als Nachfolger von Hans v. Bülow, Hofkapellmeister in Hannover geworden, seine letzte Station vor seiner geistigen Umnachtung. Seine Berufung bringt eine neue Belebung der Konzertbeziehungen von Brahms zu Hannover, die sich in den folgenden Briefen und Karten dokumentiert. Vgl. Kalbeck III, 232 f.

Postkarte. Poststempel Wieden Wien 6. 1. 80

Herrn Kapellmeister Ernst Franck
Hannover

Habe ich Dir geschrieben daß Du die Stimmen zum Koncert anschaffen müßtest wenn ich es spielen soll? Und hast Du mir geschrieben ob ich außer dem Konzert noch etwas leisten soll? Etwa ein paar Liederchen begleiten oder zu einer Ouv: Takt schlagen? Als Mann von Geschmack wirst Du nicht mehr Br. auf's Program̄ setzen — ich bitte dringend!

Schönste Grüße allerseits
von Deinem J. Br.

Frank an Brahms.

Lieber verehrter Freund!

Das Concert ist nun auf den 24. angesetzt. Ich habe darauf gedrungen, daß die letzte Probe im Saale des Walbrecht'schen Concerthauses sei, wegen Aufstellung u. s. w. Das Programm wäre nun:

I. Ouverture — Weihe des Hauses (dirigirt von mir)
II. Dein Concert
III. Liebeslieder 9 Stuck
IV. Deine Solis
V. Liebeslieder 9 Stuck
VI. Deine I. Sinfonie unter Deiner Leitung.

Ich würde Sonnabend abends den 17. eine Vorprobe machen — und dann wäre am 23. Abends die Generalprobe. Ists nicht zu wenig? Das Repertoir ist hier fürchterlich an-

[1] Vermutlich Franks erste Oper „Adam de la Halle", die 1880 in Karlsruhe zur Aufführung kam.

strengend und die Zeit zu Allem sehr knapp. Dann noch eine Frage: Willst Du mit mir das Accompagnement der Liebeslieder übernehmen, oder ist Dir das zuviel?

Sonst mache ichs mit Herner oder wen Bronsart sonst dazu bestimmt.

Bronsart muthet mir zu, an dem Bülow'schen Projekt der 3×3 Beethoven'schen Sinfonien festzuhalten. Ein Concert war schon mit I, II, III. Jetzt soll IV, V & VI dran, dann — schauerlich — VII, VIII & IX. Ich halte es für unsinnig; er behauptet aber, es sei schon annonciert, das erste Concert habe sehr angesprochen, und ich solle es doch versuchen mit 4, 5, 6, und dann könnte man ja doch sehen, ob mans mit den letzten drei festhalten wolle. Bitte rede ihm gelegentlich ab von dieser geschmacklosen Idee; ich möchte nicht allein mit meinen Bedenken stehen und er hälts immer noch für genial!

Bitte sage mir dann zunächst, ob Dir die Proben-Eintheilung (der Concerttag vormittags selbst ist für eine Nachprobe frei) und das Programm recht ist und ob Du die Prima bei den Liebesliedern spielen willst oder nicht.

Frau von Bronsart bat mich für den Fall, als ich Dir schriebe, Dich herzlich zu grüßen, sie liebt Dich scheints mit aller Brunst, die bei der neudeutschen Musik her und hingebracht ist.

Ich meinerseits sehe mit Trauer der Zeit entgegen, wo ich Dich von Ferne als Rinaldo in den Fesseln dieser Armida sehen werde, freue mich aber doch recht auf das zusammen wenigstens Musicieren.

Bitte grüße Deine Wirthe herzlich von mir und sei der unveränderlichen Verehrung versichert in der ich Dich grüße als Dein

getreulich ergebener
Ernst Frank

Hannover 8. 1. 80.

Postkarte. Poststempel Cöln a. Rh. [Jan.] 80

Herrn Kapellmeister Ernst Franck

Hannover
Königsstraße 20

Alles recht. Ueberlegt, ob neben dem Moll-Concert nicht die 2te Dur-Sinfonie besser am Platz ist! Zum 4 ms. stehe zu Diensten. Suche hübsche Liebeslieder aus! Als Schluß-Nummer ist der Epilog empfehlenswerth.

Ich glaube die Cmoll Sinfonie zum Ende wird zu schwer, lang u. düster sein, vielleicht ist auch Hr. v. Br[onsart] für die 2te ?

Du weißt daß ich die 3 Beethoven-Programme u. noch einige andere Bülows nicht geschmackvoll finden kann. Vielleicht laßen sich die 6 Stück Sinfonien anders in die Programme vertheilen.

Schönsten Gruß Dir und Br. Hiller liegt recht krank, etwas Lungenentzündung, doch ist die Gefahr vorüber.

Eiligst Dein

J. Br.

Postkarte. Poststempel Cöln a/Rhein 14. 1. 80

Herrn Kapellmeister Ernst Franck

Hannover
Königsstraße 20

So viel ich auswendig erinnern kann, ist Deine Auswahl a. d. Liebesliedern sehr gescheut, also laß nur drucken. Als m. Solovortrag nenne einfach: „Capricen für Pf." dann kann man ja schließlich spielen was man will. Ich freue mich sehr noch einmal nach H. zu kommen — nur schade daß es diesmal gar eilig geht. Sage das meiner verehrten Wirthin u. ich dürfe u. könne mich nicht verführen laßen. Hiller erwidert bestens Deinen Gruß. Er war recht krank, liegt noch, aber wird von Tag zu Tag besser.

Schönen Gruß Deines J. Br.

Brief (März 1880).

Lieber Frank,

Ich hätte doch gern all' die Zeit über einmal von Dir gehört — aber vermuthlich war dem Gesetz nach an mir die Reihe erst zu schreiben?

Wie geht's Dir, Deiner Frau dort? u. sonst Alles?

Daß Ihr Königsstr. u. hübsch wohnt hörte ich von Frau Priska u. daß Du für den Sommer an Ischl denkst was mich ungemein interessirt da das auch mein Fall ist!! Ich wünschte nur ich hätte dort schon ein Logis damit ich nicht am Rhein hängen bleibe.

Ich bin vom 8—10 April in Schwerin, bei Kapellm. Schmitt vom 11—13 in Königsberg bei Direktor Staegemann.

Irgend was hörte ich gern da mir die Mittheilungen Deiner Frau Intendant zu einseitig in mancher Hinsicht sind.

Aber jetzt seid Ihr am Ende alle abgefahren nach Carlsruhe[1] — — ich schließe, denn es ist ein erschreckender Gedanke ganz vergebens einen langen Brief zu schreiben!

Mit bestem Gruß

Dein

J. Brahms

— Eben kommt Deine Karte. Umstehendes kann Dich nicht in Zweifel laßen daß ich in zartester Weise auf Eure Einrichtung anspielte. Ich werde der Chefin auch zart schreiben. Jetzt also noch besten Glückwunsch u. viele Grüße an Dessoffs, Wendts u. s. w.

Brief (Ende 1880).

Lieber Hofcapellmeister,

daß ich Dir so lange Antwort auf Deinen freundl. Brief schuldig geblieben bin, beunruhigt mich nicht so sehr als — daß ich Dir noch nicht zu gratuliren habe, wie ich während des Sommers hoffte!

[1] Zur Aufführung von Franks erster Oper, s. o.

Verzeih mir also Ersteres u. laß mich ein Wort hören, ich habe ernstliches Verlangen danach!

Was verführst Du eben für ein Spektakel über m. Ausbleiben vorigen Winter? Du ludest mich ein; ich erinnere aber doch bestimmt, Dir geantwortet zu haben daß ich an dem betr. Tag nicht kommen könne? Das ist mehr als in der Regel geschieht — also, wozu der Lärm?

Ich habe (leider) für nächsten Winter schon allerlei versprochen. Ende Januar grase ich am Rhein, kann's also vor- oder nachher an der Leine (nach dem Lied kâm's vorher) — stimmt nicht zur Melodie, auf keine Weise; auf Hannover u. Leine kann man auch keine Melodie machen, trotzdem ist's aber ganz gut dort sein u. ich komme doppelt gern an Orte die an alte, stellenweis freundliche Zeiten erinnern.

Aber vor Allem laß mich ein Wort hören u. grüße diejenige Deiner Frauen die Du gerade bei Dir hast

von Deinem

J. Brahms

NB: Habt Ihr denn Lust die Stimmen zu m. Koncert zu kaufen?! Wollte ich sie auch mitschleppen, so sehe ich keine Möglichkeit mit einem Ex. auszukommen, da man aller Orten wünschen wird, es vor m. Ankunft durchzuspielen — u. Simrock verlangt ja Besitz!?

Postkarte. Poststempel Frankfurt a/Main 19. 1. 81

Herrn Kapellmeister Ernst Franck

Hannover
Königsstraße

L. Fr. Besten Dank für Deine frdl. Grüße die ich unterwegs kriegte. Ich verspare jedoch die Antwort bis ich (zum 13. Febr.) nach Hause komme. Von Hamburg laße ich mir nämlich einen handschriftlichen Cl.-A. des Faust kommen den ich besitze u. der vielleicht auf Deine Frage eine Antwort gibt.

Für heute also nur schönsten Gruß von mir u. Anderen aus der Mylius-strasse! Eurer wird oft u. herzlich genug gedacht!

Nach Oben bitte ich gleichfalls zu empfehlen

Deinen

J. Br.

Postkarte. Poststempel Preßbaum 11. 8. 8[1]

Herrn Hofcapellmeister Ernst Franck

Hacking bei Hütteldorf
Anhofstr: 47.

L. Fr. Ich danke bestens — Wem? — u. nehme für Dienstag an. Vorgenommen hatte ich den Besuch oft genug, aber es kam nicht dazu, auch hat der Hensche'sche und anderer Besuch die Tage sehr zerrissen. Wenn ich von hier u. nicht von Wien komme bringe ich die Genoveva mit.

Bestens Dein J. Br.

Postkarte. Poststempel Wieden Wien 24. 12. 81.

Herrn Kapellmeister Ernst Franck

Hannover

L. Fr. Leider unmöglich u. leider auch unmöglich mehr zu sagen, denn ich habe hier ein paar höchst unruhige Tage; also verzeih Deinem eiligen

aber herzlich grüßenden

J. Brahms

Frank an Brahms

Verehrtester Meister und Freund!

Wie oft ich Dir im Laufe des nun — Gottlob dahingeschwundenen Winters habe schreiben wollen, das weiß außer mir nur der liebe Himmel. Aber immer hielt mich die Furcht zurück, zudringlich zu scheinen, um so mehr, als ja von hier so wenig zu melden ist, was Dich interessiren könnte. Ich fürchte, daß Hannover wohl sobald Dich nicht wieder zu sehen kriegt; Münster, Hamburg sind ja doch nahe und doch haben wir Dich entbehren müssen. Mir — das wirst Du mir hoffentlich glauben — ists eine wahre Entbehrung gewesen, um so mehr, als ich nicht hoffen kann, Dich diesen Sommer zu treffen. Desto inniger bitte ich Dich, Lieber, Hochverehrtester, bei Entwurf Deiner Herbstpläne ein ganz klein bischen an Hannover zu denken; es wäre zu traurig, wenn wir von Deiner Landkarte definitiv verschwunden wären. Es wäre herrlich, wenn Du uns in kommender Saison mit dem 2. Klavierconcert bekannt machen wolltest, das ich bis jetzt nur buchstabierend kennen und bewundern gelernt habe.

Wir haben diesen Winter Deine beiden Ouverturen gehabt, daß die akademische Ouverture einen durchschlagenden Erfolg gehabt hat, ist nicht zu verwundern; aber daß die Tragische trotz ihres herben Ernstes doch verstanden und gewürdigt wurde, hat mich besonders erfreut.

Ich hoffe sehr, die beiden Stücke bald wiederholen zu können, dir mir ans Herz gewachsen sind.

Im Verein haben wir das Schicksalslied studiert; es soll nächste Saison in die Mitte zwischen Bach und Händel kommen, und wird sich, glaube ich, sehr gut ausnehmen.

Ostern hatten wir eine recht gelungene Passionsaufführung, in der Stockhausen wieder ganz herrlich sang; der Chor hat sich allmählich verbessert.

Francesca hat einen sehr erfreulichen Erfolg gehabt; leider ist jetzt unsere Primadonna Thoma Bois heiser, sodaß die 2te Wiederholung fraglich ist, da Dienstag den 24. die Saison schließt. Mittwoch den 25. werde ich die Freude haben, Deine Sonate mit Joachim zu spielen, der hier ein Wohlthätigkeitskonzert veranstaltet.

Dann gehts für einige Monate nach Harzburg. Weiter gestattet mir dies Jahr der Gesundheitszustand meiner Frau nicht zu reisen; es ist ein harter Entschluß, unsere Berge so lange nicht wieder zu sehen — aber ich habe keine Wahl. Ich denke Anfang Juni auf ein paar Tage nach München zum Besuch meiner Familie zu gehen — das ist alles. Im Übrigen will ich den Harz kennen lernen, der ja wohl auch seine Reize haben muß. Freilich an Deine Ischler Wohnung darf man nicht denken!

Beifolgend ein ganz lustiger Spaß hannoverscher Provenienz.

Nun lebe wohl, vergiß nicht ganz und erfreue wieder einmal mit ein paar Zeilen

Deinen aufrichtigen Verehrer

Ernst Frank

Hannover 20. 5. 82.

Postkarte. Poststt. Wieden 5. 11. 83
Wien

Herrn Hofkapellmeister
Ernst Frank
Hannover

L. Fr. An allen 3 Tagen geht's nicht! Das kommt davon daß ich die Einladungen Deiner Frau Chefin nicht genug respektirt, nicht für voll angesehen habe! Sollte sich eine Aussicht zeigen, sollte ich im März noch herumkutschiren, so melde ich es Dir jedenfalls. Ich würde gern manchen Tausch machen, wenn's ginge!

Schönste Grüße Deiner
Frau u. dem Chef von Deinem
J. Brahms

Frank an Brahms

Hannover 11. 10. 84.

Caro Maestrone!

Darf ich der schlimmen Botschaft noch einen Rettungsversuch gegenüberstellen? Ginge es nicht, daß wir unser Concert auf den 13. Dec. legten, so daß Du, von Hamburg kommend, gemächlich soviel Proben machen könntest, als Du wünschest, unter Umständen 4. Jedenfalls würde ich die Symphonie schon vorbereitet haben, sodaß Du nachher nichts mehr mit dem technischen zu thun hättest.

Da wir fast lauter Abonnenten im Hause sitzen haben, so fällt auch das eventuelle Bedenken wegen der Nähe der Weihnachtszeit fort. Darf ich recht sehr bitten, diesen Vorschlag zu erwägen und eventuell gleich Deine Befehle über das übrige Programm mitzutheilen?

Wir machen am am hiesigen Bußtag (den 22. Okt.) in der „Musikakademie" Dein herrliches Requiem, dem die Cantate „Liebster Gott, wann soll ich sterben" vorausgehen soll. Du glaubst nicht mit welcher Schwärmerei das Requiem studiert wird; doch ja Du hast's ja allerwärts erlebt. Jetzt, wo das Werk hier, ich glaube, zum dritten Mal erscheint, wird es wohl allmählich auch vom großen Publikum verstanden werden; hier geht alles sehr langsam. Jedenfalls sinds genußvolle Stunden für den Chor wie für mich, die wir diesem Werk verdanken, und ich wollte, Du könntest die Thränen sehen, die es besonders bei jenen fließen macht, welche selbst Trauer haben — Thränen, die wohl eine herrlichere Huldigung sind, als Lorbeer und lauter Beifall! Ich fahre heute nach Berlin, meine „Hero" den Sängern vorzuspielen, nachdem sie nun schon eine Zeitlang daran geübt haben. Ich denke die Ausführung wird in den November fallen; sie marschieren in Berlin fast noch langsamer, als wie hier.

Nun verzeih die Belästigung und laß bald eine gute Antwort haben Deinen alten Verehrer Ernst Frank. Die Gattin empfiehlt sich bestens, der Sohn nicht minder.

Postkarte. Poststempel Mürzzuschlag 14. 10. 84.

Herrn Kapellmeister Ernst Frank
Hannover

L. Fr. Wenn so leicht zu helfen wäre, hätte ich's auch selber gethan!

Am 12ten Dez. habe ich Quartett in Hamburg, am 16ten und 19ten Koncerte in Bremen u. Oldenburg!

Für Deine so freundliche weitern Worte habe schönsten Dank u. wünsche ich, das Publikum möge Dir und dem Chor ebenso dankbar sein!

Herzlichen Gruß
Deines J. Br.

Brief (Ende 1884)

Lieber Freund,

Du kannst die weiße Flagge oder die Laterne für Frl. Eugenie aushängen, denn mit m. Kommen im Dez. ist es leider nichts!

Hr. von Bronsart hatte freilich den 6ten Dez. gewünscht, Du schreibst vom 4ten Ich kann leider an beiden Tagen nicht.

Am 2ten muß ich noch in Wien bei Bülow spielen (Abends). Am 9ten habe ich in Hamburg ein großes Konzert mit Chor u. Orch. für das ich mindestens 3 Proben halten muß — was ich aber am 7ten u. 8ten nicht kann (Sonntag u. Bußtag!)

Sage vor allem Hrn. von Br. wie sehr ich bedaure! Ich würde ihm auch schreiben aber zweimal dasselbe wäre ja wohl unnötig. Vielleicht macht es sich wenn wir 85 schreiben!

Nun wünsche ich noch alles mögliche Glück — für den Jungen u. in zweiter Reihe für die Wasser-Oper. Nimm Dich nur in Acht daß Du in Berlin keine schlechten Witze machst, wie der Cirkus zum Aquarium geworden etc.

Herzliche Grüße allerseits von Deinem

Joh. Brahms

Postkarte. Poststempel Alsergrund 21. 2. 86
Wien

Herrn Kapellmeister Ernst Franck

Hannover

L. Fr. Ein Brief von Deinem Chef kam früher u. so habe ich ihm für den 3. April angeboten, falls es Euch paßt. NB. Falls Ihr Klavier wünscht, finde ich ein allervortrefflichstes dort? Sage das mit einem Wort u. mit sehr viel schönen grüße Deine Frau.

Ein kleines Chorwerk
sehr erwünscht!

Herzlich Dein J. Br.

Postkarte. Poststempel Wien 18. 3. 86

Herrn Kapellmeister Ernst Frank

Hannover.

Das Programm ist mir sehr u. ganz u. gar recht. Lasse es ja so! Das Chorstück nur ist eigentlich überflüssig u. deshalb bin ich jedenfalls für die Nänie,

als das kürzeste u. anspruchsloseste. Auch im Uebrigen hast Du Recht; aber Du sollst nicht zurückstehen, deshalb bitte ich um Erlaubniß ins Hotel gehen zu dürfen! Wie heißt das dort in der Ecke?

Mit herzlichen Grüßen

Dein J. Br.

[Mit Vermerk von Frank: beantwortet 23/3
4h. kl. Auszug?
Part. u. St. bis 5. April.
Wañ komte (!), u. wie
viel Proben?]

Postkarte. Poststt. Wieden 25. 3. 86

Herrn Kapellmeister Ernst Franck

Hannover

M. Adresse ist vom 1ten April an Meiningen, vom 6ten an Hamburg, Hotel Moser. Die Noten kann ich erst mitbringen u. hoffe Ihr könnt es einrichten daß wir 13, 14 u. 15ten die Sinfonie probiren können, (auch etwa den 12ten Abends). Das übrige Programm könnt Ihr wohl vorher üben. Wie heißt Euer Hotel?

Aber sieh zu die 3 Probetage einzurichten!

Bestens

J. Br.

Brief (Frühjahr 1888)

Geehrteste und liebe Frau Frank.

Es wäre mir eine ernstliche u. große Freude, wenn ich Ihnen selbst recht nützlich sein könnte. Leider darf ich das nicht versuchen, es käme nichts Gescheites dabei heraus. Ich habe also Ihre Sache Hrn. Mandyczewski mitgeteilt u. darf Sie jetzt bitten sich durchaus vertrauensvoll u. rücksichtslos an diesen zu wenden. Näheres brauche ich Ihnen über Hrn. M. nicht zu sagen; er ist Ihrer Familie bestens bekannt u. namentlich auch in seiner Stellung als Archivar durchaus in der Lage Ihnen mit Rath u. That wirklich dienen zu können.

Ich muß mich mit dem Gefühle innigster Theilnahme bescheiden zurück ziehen.

Ob ich noch die Freude haben werde Sie vor meiner baldigen Abreise zu sehen? Vielleicht gelingt es mir Sie bei Ihren Eltern zu treffen. In Verona komme ich mit Hrn. Widmann zusammen den ich wohl von Ihnen grüßen darf.

In herzlicher Ergebenheit

Ihr

J. Brahms.

Brief. Poststempel Wien 16. 5. 89?

Frau Nelly Frank
geb. Hornbostel

Berchtesgaden (Baiern)

Liebe u. geehrteste Frau.

Ihr Brief war mir eine ganz besondere u. große Freude, für die ich Ihnen gern ausführlich dankte. Aber ich fahre bereits Morgen nach Ischl u. habe keine Zeit. Dort aber hoffe ich gleich zu erfahren, daß Sie recht bald hinkommen. Statt zu schreiben kann Ihnen dann das Herzlichste sagen

Ihr sehr ergebener
J. Brahms.

Brief. Poststempel Ischl 20. 8. 89
Ankunftst. Baden (Nied.-Öst.) 21. 8. 89

Umschlag: Frau Kornelia Frank
geb. v. Hornbostel

Wien I
Nibelungengasse

Visitenkarte

Johannes Brahms

IV. Karlsgasse 4.

in herzlicher Theilnahme
Ihrer u. des werthen
Freundes gedenkend!

Der „Große Takt“

und die Analyse der c moll-Symphonie von Beethoven

Von

Theodor Wiehmayer, Stuttgart

Unter dem Titel „Der Große Takt“ hat Eugen Tetzel im letzten August-September-Heft dieser Zeitschrift eine überaus anregende Abhandlung mit beigefügter Analyse des ersten Satzes der cmoll-Symphonie von Beethoven veröffentlicht. Er legt mit seinem Thema den Finger auf eine besonders empfindliche Stelle der Musiktheorie: den derzeitigen Stand der rhythmisch-metrischen Analyse von Meisterwerken der Musikliteratur und schiebt die Schuld an der traurigen Lage, in der sich dieser wichtige Lehrzweig immer noch befindet, dem Umstande zu, daß es an einer zielsicheren Anleitung der Schüler zum Analysieren, überhaupt an einer fertig ausgebauten metrischen Wissenschaft fehle.

Mit vollem Recht behauptet Tetzel, daß, wie die Sache jetzt liegt, von den meisten Spielern das unterlassen wird, was die Musik eigentlich erst zur Musik macht, nämlich „ausgedehntere dynamisch-agogische Empfindungswellen, als sie die Taktvorzeichnung kenntlich macht, zu erleben und zur Darstellung zu bringen“. Diesem Übelstande soll nun durch die Einführung des „großen Taktes“ abgeholfen werden. —

Der Aufsatz Tetzels enthält, wie gesagt, sehr viel Anregendes, und es ist daher doppelt zu bedauern, daß der Verfasser in der Hauptsache doch von unrichtigen Voraussetzungen ausgeht, so daß ich es mir im Interesse der Allgemeinheit nicht versagen kann, zu seinen Ausführungen Stellung zu nehmen.

Wenn Tetzel behauptet, es fehle an einer wissenschaftlich begründeten Motivlehre, an einer zielsicheren Anleitung des Schülers zum Analysieren, überhaupt an einer fertig ausgebauten rhythmisch-metrischen Wissenschaft, so ist das ein Irrtum. Ich muß, so ungern ich in eigener Sache spreche, auf meine 1917 erschienene „Musikalische Rhythmik und Metrik“, ferner auf das ein Jahr später veröffentlichte „Aufgabenbuch“ für rhythmisch-metrische Kurse und auf den „Schlüssel“ dazu (1919 erschienen[1]) verweisen; in diesen drei Werken ist alles zu finden, was Tetzel in seinem Aufsatz fordert: eine in allen Teilen fertig ausgebaute rhythmisch-metrische Wissenschaft, die in Fachkreisen und bei der Kritik (auch in dieser Zeitschrift) einstimmigen Beifall gefunden hat und nach der ich in den letzten vier Jahren an der Stuttgarter „Hochschule für Musik“ Hunderte von Schülern mit anerkanntem Erfolge unterrichtet habe.

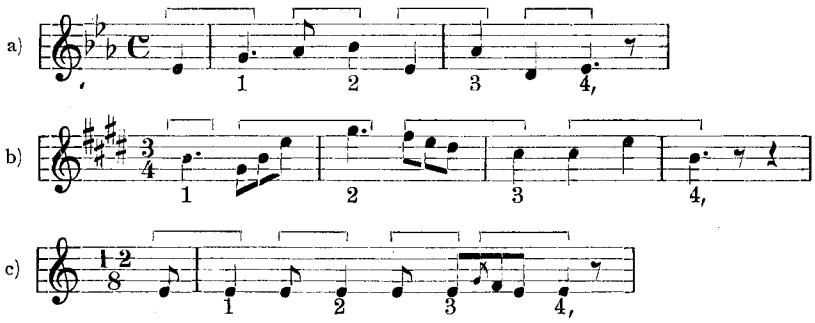
Diese neue Lehre hat bisher in keinem irgendwie wichtigen Punkte eine Widerlegung erfahren und so darf ich bei den vielen anerkennenden Urteilen wohl annehmen, daß ihre Leitsätze Geltung beanspruchen können.

Hätte Tetzel das vierte Kapitel meiner „Metrik“, welches vom „Takt“ handelt, berücksichtigt, so würde er wohl davon abgesehen haben, das, was er einen „großen Takt“ nennt, so zu bezeichnen und damit die allgemeine Verwirrung in der Benen-

[1] Alles in Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

nung der musikalischen Formelemente noch zu steigern. Bei den größeren Abschnitten von zwei bis zwölf Takten, die Tetzel meint, handelt es sich nicht um „große Takte", die in der Metrik etwas ganz anderes vorstellen, sondern um „Phrasen".

Es ist in metrischen Dingen überhaupt eine Verständigung unmöglich, wenn man den „Takt" schlechthin als Einheit betrachtet, wie es bisher der Fall war. Die Taktstriche sieht man nur, man hört und fühlt sie nicht; es sind lediglich rein äußerliche Ordnungszeichen. Was man beim Anhören eines Musikstücks fühlt, das sind die den „Versfüßen" der Poesie entsprechenden „Klangfüße", welche stets den „rhythmischen Pulsschlag" des Stückes verkörpern und sich damit als echte Einheit der metrischen Messung unzweifelhaft legitimieren. Hierfür einige Beispiele (aus den „Liedern ohne Worte" von Mendelssohn):



Wie man sieht, richtet sich der „rhythmische Pulsschlag" nach der Motivbildung; auf einen Klangfuß entfällt also in der Regel auch ein Motiv, während ein Takt bis zu vier Motiven enthalten kann!

In jedem der obigen drei Beispiele empfindet der Hörer deutlich den Ablauf von vier rhythmischen Einheiten (Motiven); er hört in allen drei Fällen eine vierfüßige Phrase, die unter a) in zwei, unter b) in vier und zuletzt unter c) in einem Takte notiert ist.

Eine normal gebaute Periode von vier solchen Phrasen würde also in der Notierung von a) acht Takte, von b) sechzehn Takte und endlich von c) vier Takte umfassen!

Schon aus dieser Verschiedenheit der Taktzahl für einen in allen drei Fällen vollkommen gleichen metrischen Aufbau geht klar hervor, daß der Takt als metrische Einheit nicht in Frage kommen kann.

Da nun in der geraden Taktordnung die Erste von je zwei, in der ungeraden Ordnung die Erste von je drei metrischen Einheiten (Klangfüßen) betont ist, so ist es klar, daß der normale Takt (d. h. ein Takt mit einem guten und einem schlechten Taktteil) zwei oder (in der ungeraden Ordnung) drei metrische Einheiten enthalten muß, von denen die betonte direkt hinter dem Taktstrich steht und den guten Taktteil vorstellt, also:

(Gerade Taktordnung) | 1 2 | 3 4. |

(Ungerade Taktordnung) | 1 2 3 | 4 5 6. |

Beispiel a) ist also in Normaltakten (mit je zwei Klangfüßen, den guten und schlechten Taktteil vorstellend) notiert.

Beispiel b) zeigt Takte mit nur je einem Klangfuß; die Takte sind hier in Wirklichkeit nur Taktteile und zwar stellt der erste Takt den guten, der zweite Takt den schlechten Taktteil eines einzigen Normaltaktes vor. Solche Takte mit nur einem Klangfuß, welche in der Praxis sehr häufig vorkommen, werden „Kleine Takte" genannt.

Beispiel c) dagegen zeigt den „Großen Takt", der vier metrische Einheiten enthält und als eine Zusammenfassung von zwei Normaltakten der geraden Ordnung zu einem Takt zu betrachten ist. Er ist also ein Doppeltakt mit zwei guten und zwei schlechten Taktteilen. —

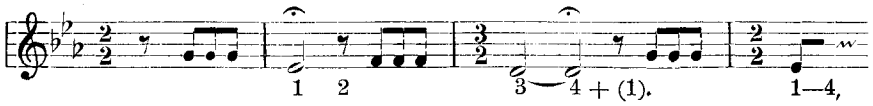
Es würde hier zu weit führen, die Gründe zu erörtern, die den Komponisten bestimmen, sich bei der Notierung ihrer Eingebungen für eine der drei genannten Taktkategorien zu entscheiden. Nur soviel sei gesagt, daß Sätze mit unregelmäßigen (fünf- und siebenfüßigen) Metren mit Vorliebe in kleinen Takten notiert werden, wodurch der sonst unvermeidliche Taktwechsel umgangen wird.

Das ist beispielsweise der Fall beim ersten Satz der c moll-Symphonie von Beethoven, der, obwohl vorwiegend regelmäßig gebaut, gleich am Anfang und auch späterhin vereinzelte Unregelmäßigkeiten aufweist, die seine Einordnung in Normaltakte ohne mehrmaligen Taktwechsel unmöglich machen.

In seinem eingangs erwähnten Aufsatz bietet Tetzel den Lesern eine Analyse dieses Satzes und setzt sich zugleich kritisch mit der Auslegung „fraglicher Stellen" in Weingartners Buch: „Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens" auseinander. So sehr auch das ehrliche Bemühen des Verfassers um Klärung schwieriger Fragen zu begrüßen ist, so muß doch gesagt werden, daß gerade an den Unregelmäßigkeiten des Satzes sein Können scheitert. Tetzel bekämpft die Weingartnersche Auslegung derartiger Fälle, stellt ihr seine eigene Auffassung entgegen und meint schließlich resigniert: „Der Umstand allein, daß zwischen zwei Musikern so schwerwiegende ‚Meinungsverschiedenheiten' bestehen können, beweist wohl, daß die subjektive Auffassung zurzeit noch nicht durch objektive Richtlinien bestimmt wird, die im Wesen des urmotivischen Aufbaues begründet sind und daher allgemeingültig sein sollten".

Damit hat Tetzel, soweit er und Weingartner in Frage kommen, unzweifelhaft recht, und seine Ausführungen geben ein treffendes Bild von der auf diesem Gebiete nach wie vor herrschenden Unsicherheit. Seine Aufforderung aber, „eine wissenschaftliche Grundlage für die Entscheidung fraglicher Fälle" zu schaffen, ist überflüssig, denn diese Arbeit ist, wie gesagt, bereits getan und seit Jahren der Öffentlichkeit übergeben. Mit Hilfe der darin enthaltenen „objektiven Richtlinien" soll nun versucht werden, die „Meinungsverschiedenheiten" zu beheben und den metrischen Aufbau des Beethovenschen Symphoniesatzes klar zu stellen. —

Der Analytiker braucht die Scheu des Komponisten vor dem Taktwechsel nicht zu teilen und wird im Interesse der Klarheit gut tun, einen in kleinen Takten notierten Satz in Normaltakten darzustellen. Der Vorschlag Weingartners, in dem fraglichen Symphoniesatz je zwei kleine Takte zu einem (Normal-)Takt zusammenzufassen, ist daher an sich gut; nur dürfen es nicht ausnahmslos zwei Takte sein. Gerade die Unregelmäßigkeiten des Satzes bedingen öfters die Zusammenfassung von drei kleinen Takten zu einem Normaltakt der ungeraden Ordnung (drei Klangfüße enthaltend). So gleich der Anfang:

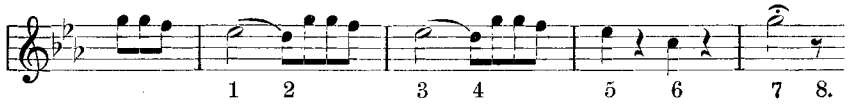


(Anmerkung: Die Zahl der Klangfüße entspricht immer der Zahl der Beethovenschen kleinen Takte.)

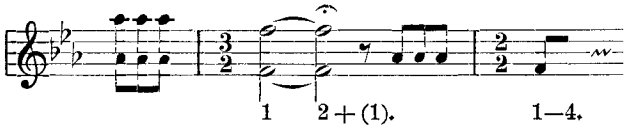
Die Fermaten sind irrationale Zusatzwerte und finden in der Analyse keine Beachtung. Das Hauptthema dieses Satzes besteht aus zwei großen Fußmotiven und bildet trotz der trennenden ersten Fermate eine ursprünglich regelmäßige vierfüßige, durch die Dehnung des zweiten Motivschwerpunktes aber um einen Klangfuß erweiterte Phrase des Bauprinzips: $2\times2+(1)$.

Mit der Dehnung des Schwerpunktes des zweiten Fußmotivs um eine halbe Note (d) bewirkt Beethoven auf die denkbar einfachste Weise die seiner Absicht entsprechende Verlängerung der zweiten Fermate. Die Tetzelsche Berechnung der Fermatenhalben mit drei, bzw. zwei Takten ist ebenso willkürlich, wie die Weingartnersche Notierung des Hauptthemas durch Zusammenziehung von je zwei Takten, ohne Berücksichtigung der durch die Dehnung verursachten Unregelmäßigkeit.

Die folgenden acht (Beethovenschen) Takte sind regelmäßig gebaut und bilden zwei vierfüßige Phrasen. In der Deutung der anschließenden acht ebenfalls ganz regelmäßig verlaufenden Takte passiert Tetzel ein arges Mißgeschick: Er läßt sich durch die drei gleichartigen Dreiachtelauftakte dazu verleiten, eine sechstaktige Bildung anzunehmen, wo doch ganz klar eine zusammenhängende achtfüßige Phrase $(2\times2+4)$ vorliegt:

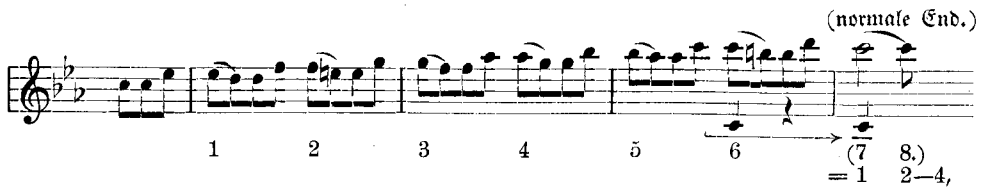


Die abschließende Fermate (auf g) hat mit der folgenden nicht den geringsten logischen und metrischen Zusammenhang. Beethoven gibt eben das zweitemal nur die zweite Hälfte des Hauptthemas mit der am Anfang gezeigten Dehnung der Fermatennote, die wiederum auch die ungerade Taktordnung zur Folge hat:



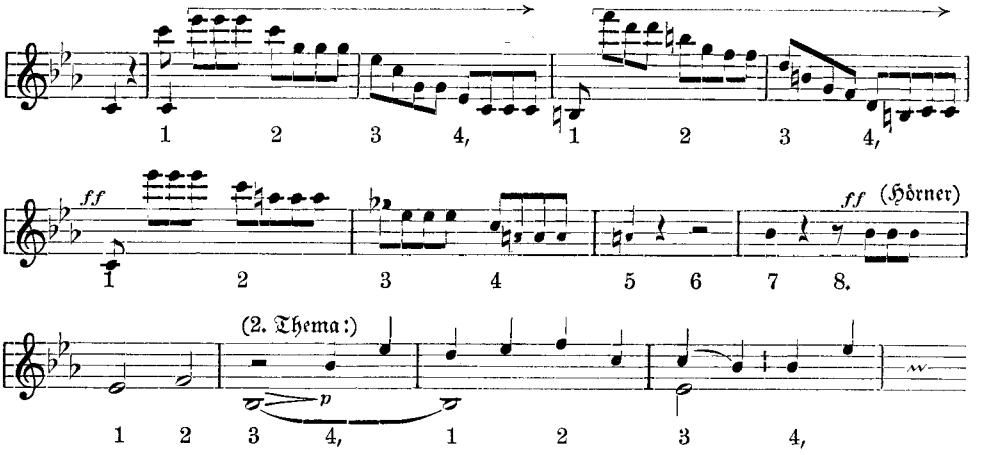
Darauf setzt wieder die gerade Taktordnung ein mit drei regelmäßig gebauten vierfüßigen Phrasen.

In den nun folgenden sechs mit *sf* bezeichneten Takten erblickt Tetzel wiederum eine Sechstaktgruppe. Das ist nicht so ohne weiteres richtig: Die aufwärts strebende Motivfolge erreicht ihr Ziel, ihren Abschluß, nicht im sechsten, sondern erst mit dem c des metrisch betonten siebenten Taktes, zu dem naturgemäß auch noch der leichte achte Takt(=teil) zu rechnen ist, so daß hier ein auf acht kleine Takte (= vier Normaltakte) angelegter Zusammenhang vorliegt:



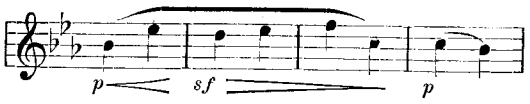
Wie man sieht, wird der Schluß (siebenter und achter Klangfuß) dieser normal gebauten achtfüßigen Phrase jedoch durch einen vorzeitig eintretenden neuen Phrasenschwerpunkt unterdrückt. Der auf den siebenten Klangfuß entfallende Nebenschwerpunktakzent wird durch den Hauptakzent der neuen metrischen Ordnung gewissermaßen zugedeckt (erstickt) und es entsteht somit eine interessante metrische Konfliktbildung, eine sogenannte „Phrasenverschränkung". (Näheres darüber in § 52 meiner „Musikal. Rhythmik und Metrik".)

Mit dem neuen Schwerpunkt, der (kurz auftaktig) von den Trompeten und Pauken markiert wird, beginnt nunmehr der Ablauf einer Reihe von regelmäßig gebauten Phrasen. Die von oben jäh abstürzenden Violinfiguren sind als lange Auftakte zum nächsten Phrasenschwerpunkt zu verstehen, z. B.:



(Die mit dem *ff* einsetzende achtfüßige Phrase erklärt sich aus dem Liegenbleiben der Harmonie, sowie aus dem Tremolo der Bässe, das erst beim fünften Klangfuß Halt macht.)

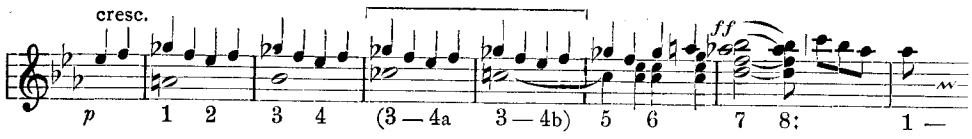
Wie man sieht, verläuft die Entwicklung bis zum Eintritt des zweiten Themas und darüber hinaus ganz regelmäßig; die Tetzelsche Annahme einer sechstaktigen Gruppe vor dem Eintritt des zweiten Themas und seine Schwerpunktbestimmung vom *ff*-Hörnereinsatz ab ist unrichtig. Hier trifft Weingartner mit seiner Auffassung durchaus das Richtige. Er sagt auf S. 67 seiner „Ratschläge": „Also der erste Takt der oben zitierten Stelle (des zweiten Themas) ist gewissermaßen nur der Auftakt und dem zweiten kommt der Hauptwert zu. Die sinngemäße Phrasierung, die auch dem über die drei ersten Takte gespannten Bindebogen entspricht, ist daher folgende:



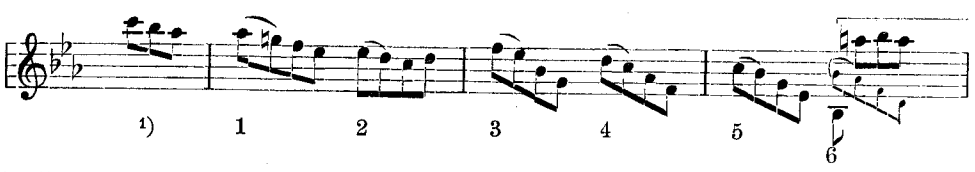
Sie muß auch bei allen Wiederholungen dieses Themas festgehalten werden. Natürlich handelt es sich nicht um ein forciertes Heraustreten des jeweiligen zweiten Taktes dieser viertaktigen Phrasen, sondern um einen sanft belebenden Druck, der das über der ganzen Stelle ruhende Piano nicht gefährdet. Ja, meistens wird die richtige Phrasierung dieser Stelle schon dadurch erreicht werden, daß den Spielern das Bewußtsein der rhythmischen Wertung der einzelnen Takte aufgegangen ist, so daß sie den ersten als Auftakt, den zweiten als Haupttakt spielen und den nur zu leicht eintretenden, ich möchte sagen, bequemen Akzent auf dem vierten Takt sorgfältig vermeiden. Statt vier nebeneinander stehender Takte hat man in der bezeichneten Vortragsart eine geschlossene Phrase, und dies ist wohl des Meisters künstlerische Absicht gewesen".

Tetzel meint, daß es, vom *ff*-Hörnereinsatz ab gerechnet, nunmehr bis zum Schluß des ersten Teils streng viertaktig zugehe. Das ist ein Irrtum; es gibt noch verschiedene Abweichungen vom normalen Verlauf, die bei der Analyse nicht übersehen werden dürfen.

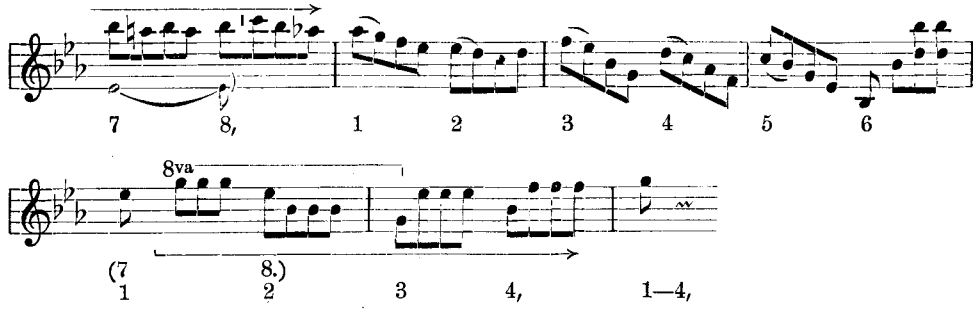
Da ist zuerst die Erweiterung einer ursprünglich achtfüßigen Phrase auf zwölf kleine Takte oder Klangfüße durch chromatische Führung der Bässe an folgender Stelle:



Überspringt man die mittleren zwei Takte, so erhält man die normale achtfüßige Form. Es ist aber darauf zu achten, daß hier ein zwölffüßiger Zusammenhang vorliegt, der nicht, wie Tetzel dies tut, in 3×4 zerlegt werden darf, dazu noch mit falscher Schwerpunktsbestimmung. (Man bemerke, daß der das crescendo abschließende *ff*-Akkord auf b das Ende der Phrase und nicht den Anfang eines neuen Metrums vorstellt.) Die folgenden acht kleinen Takte bilden eine einzige achtfüßige Phrase (mit Halbschluß auf der Dominante), die gleich darauf mit längerem, sich über dem Halbschluß entwickelndem Auftakt wiederholt wird:



[1] Der normale Verlauf dieser Phrase mit Schluß auf der Tonika ist durch eingeklammerte kleine Noten angedeutet.

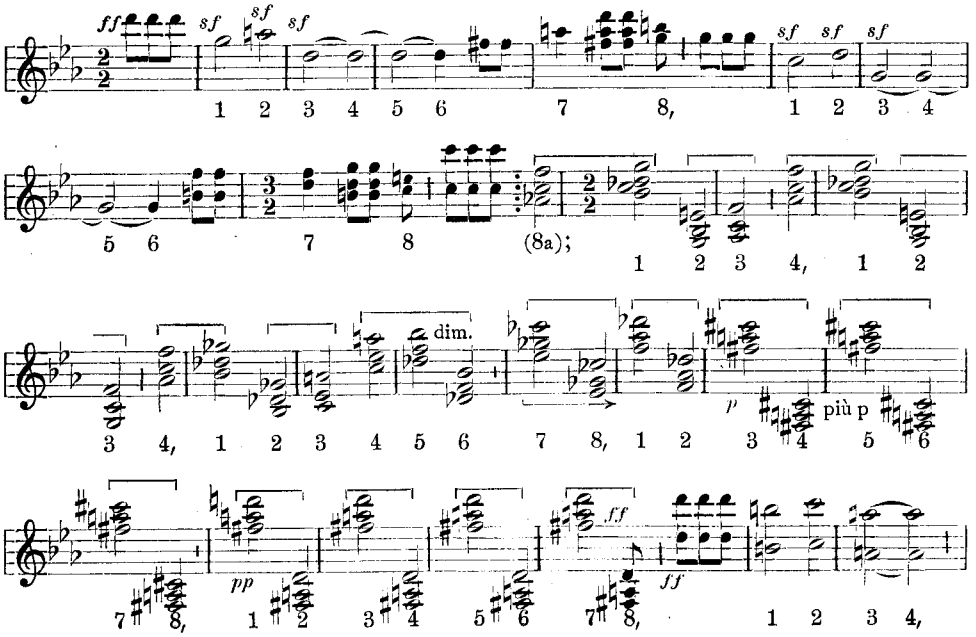


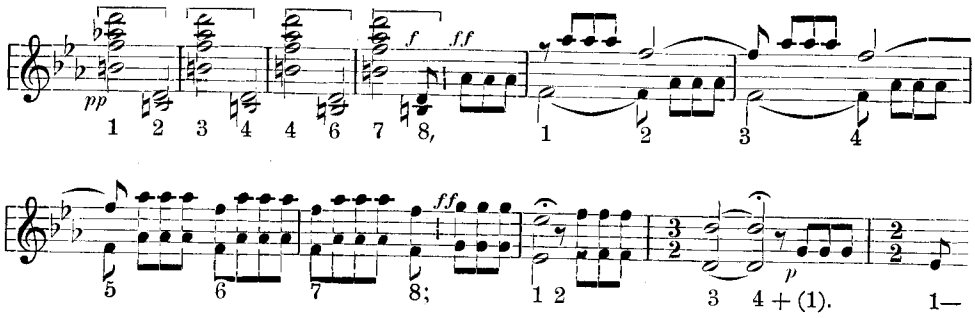
Wie man sieht, gibt es am Schluß dieser zweiten achtfüßigen Phrase wieder eine „Phrasenverschränkung“, die unter den gleichen Verhältnissen, wie die früher erwähnte, eintritt. Der den neuen Schwerpunkt vorbereitende Auftakt findet sich diesmal bei den Streichern, die jäh abstürzenden, stark auftaktigen Achtelfiguren sind den Holzbläsern zugeteilt. Der metrische Aufbau zeigt von der Verschränkung ab dieselbe regelmäßige Gliederung ($2\times4+8$) wie bei der ersten Verschränkung, besteht aber hier lediglich aus Schlußbestätigungen. Der erste Takt des Satzes und der erste Takt der Durchführung sind Auftakte und stellen den achten Klangfuß der Schlußphrase des ersten Teils vor, die die häufig vorkommende Struktur: $2\times2+4$ aufweist. —

In der nun folgenden Durchführung und Reprise wollen wir uns darauf beschränken, die „fraglichen Fälle“ zu besprechen und klar zu stellen.

Da ist zunächst die bekannte Akkordepisode in halben Noten, deren Auslegung durch Tetzel ebenso zu beanstanden ist, wie die gänzlich verfehlte Notierungsart Weingartners auf S. 72 seines Buches.

Unter Voranstellung der zwei einleitenden, normal achtfüßigen Phrasen, deren zweite jedoch eine Dehnung um einen Klangfuß erfährt, wollen wir die einzig mögliche Deutung dieser Episode hier folgen lassen:



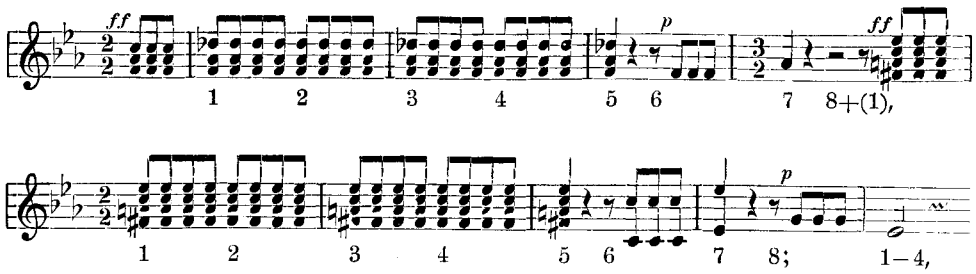


Wie man sieht, setzt die achtfüßige Phrase mit dem charakteristischen $^3/_8$-Auftakt zum drittenmal an, ohne jedoch diesmal zur Entwicklung zu gelangen. An Stelle des erwarteten Schwerpunkts auf der Tonika beginnt nämlich das Wechselspiel in halben Noten zwischen dem Blas- und Streichorchester, zunächst mit auftaktiger Motivbildung, wie sie der Natur dieser mit äußerster Wucht fortschreitenden Akkordpaare einzig entspricht. Der erwartete Schwerpunkt auf f wird also zu einem leichten Taktteil (Auftakt) umgedeutet und es entsteht somit eine einfüßige Dehnung (8a), die, wie in früheren Fällen, einen Taktwechsel erforderlich macht. Diese wichtige Dehnung bringt, wie man sieht, die gesamte spätere Entwicklung ins Gleichgewicht; sie gibt uns den Schlüssel zum Verständnis der ganzen Episode, deren nunmehr regelmäßiger Verlauf für sich selber spricht. (Nicht die Streicher, wie Tetzel annimmt, sondern die Holzbläser haben von Anfang an die Führung.)

Es ist höchst interessant zu beobachten, daß mit dem Aufhören des Wechselspiels in wuchtig fortschreitenden Akkordpaaren auch die kraftvolle auftaktige Motivbildung ein Ende nimmt und mit Eintritt des diminuendo und dem Stillstehen der Harmonie die schwächere volltaktige Motivform einsetzt, die Beethoven ja auch durch die Stellung seiner *p*- und *pp*-Zeichen (bei den Bläsern immer einen Takt früher als bei den Streichern) deutlich genug fordert.

Die nun folgende Reprise bietet keinen Anlaß zu Bemerkungen, wohl aber die Coda, die eine vielumstrittene Unregelmäßigkeit enthält. Es ist die „überzählige" Taktpause, die Tetzel, der sich dabei auf Max Bruch beruft, für einen „Schreibirrtum" hält, im Gegensatz zu Weingartner, der für diese „geniale Unregelmäßigkeit" mit aller Entschiedenheit eintritt. Mit vollem Recht, denn wohin würden wir gelangen, wenn bei jeder „problematischen" Stelle es dem Spieler oder Dirigenten gestattet wäre, eigenmächtige Änderungen am Original eines Meisterwerkes vorzunehmen? Es kann nicht scharf genug gesagt und oft genug wiederholt werden, daß die unsterblichen Schöpfungen unserer großen Meister in jeder Hinsicht unantastbar sind. An uns ist es, die Natur der in jedem großen Kunstwerk vorkommenden Unregelmäßigkeiten zu ergründen, den metrischen Aufbau in allen Teilen überzeugend klarzulegen und so den Weg für eine sinngemäße Wiedergabe zu ebnen.

Bei der in Frage stehenden Stelle ist die Lösung verhältnismäßig einfach: es handelt sich hier wieder, wie in früheren Fällen, lediglich um eine einfüßige Dehnung von allerdings erschütternder Wirkung:



Man sieht, es liegen hier keine „viertaktigen“ Bildungen vor, wie Tetzel und auch Weingartner meinen; der Bogen unserer Auffassung muß weiter gespannt werden und sich über neun und acht Klangfüße erstrecken. Das umgekehrte Hauptthema erscheint in der zweiten Phrasenhälfte, noch im Bannkreis der gewaltig herniedergepraſſelten Akkordfolge.

Über die Bedeutung dieser atemversetzenden Dehnung äußert sich Weingartner auf S. 77 seines mehrerwähnten Buches in treffender Weise folgendermaßen: „Unter allen Umständen wirkt das kurze atemlose Schweigen und das darauffolgende Losbrechen des verminderten Septimenakkordes gerade in seiner Verlängerung furchtbar, gewaltig, drohend, erschütternd, niederschmetternd. Es ist, als ob sich eine Riesenfaust aus der Erde erhöbe. Ist es nun zu glauben, daß ich fast überall die unbeschreibliche Wirkung dieser Stelle dadurch einfach vernichtet fand, daß entweder ein Takt des verminderten Septimenakkordes oder gar die Generalpause — weggestrichen waren?

Vor den geschmacklosesten rhythmischen Verrückungen ist man nicht zurückgeschreckt, die einfältigsten Luftpausen hat man genehmigt, um interessant zu erscheinen, das Aufbäumen des Genius aber zu einer genialen Unregelmäßigkeit hat man dem Boden ‚gleichgemacht‘; da mußte es ‚viertaktig‘ hergeben. O sancta simplicitas!“ —

Wir wollen nunmehr unsere Ausführungen beschließen, obwohl im weiteren Verlauf der Coda noch einige Unregelmäßigkeiten vorkommen, die aber gegenüber den hier besprochenen nicht ins Gewicht fallen. Der Zweck dieser Abhandlung war erstens, zu zeigen, daß es zu nichts führt, wenn derartige Untersuchungen auf einem solch schwierigen Gebiete ohne die unumgängliche Kenntnis der einschlägigen Literatur unternommen werden, und zweitens, den Nachweis dafür zu erbringen, daß es bei dem gegenwärtigen Stande der metrischen Forschung wohl möglich ist, problematische Fälle, wie die hier besprochenen, in einwandfreier Weise zu deuten. Der sachkundige Leser möge selbst entscheiden, ob dieser Nachweis als gelungen anzusehen ist.

Wir geben Herrn Eugen Tetzel Raum zur nachfolgenden Erwiderung, mit der wir die Diskussion schließen müssen.

Daß Wiehmayers Buch weit entfernt ist, die von mir noch vermißte fertig ausgebaute Lehre zur Erkenntnis des „Großen Taktes" (wie ich diesen Begriff auffasse) darzubieten, darin haben mich seine kritischen Betrachtungen meines Aufsatzes nur noch bestärkt! Leider redet er an mir vorbei, indem er meine Erläuterung dieses Begriffs, die doch mindestens bei Beurteilung meiner Ausführungen maßgebend ist, sowie meinen Versuch einer Aufstellung der den Phrasenschwerpunkt verratenden Faktoren unbeachtet läßt! Statt dessen entwickelt er seine Lehre vom „Klangfuß" und Phrasenbau, welche aber diese wichtigste Frage mehr oder weniger vernachlässigt. Dies bewies ja auch schon sein Buch, in welchem er (wie schon Westphal) die musikalische Metrik von derjenigen der Dichtkunst ableitet. So zutreffend dieser Vergleich auch in gewissem Sinne ist, so übersieht der Verfasser einen sehr wichtigen Unterschied. Die antike Metrik handelt mit pedantischer Äußerlichkeit von der Quantität der Silben, von Längen und Kürzen, an deren Stelle in der musikalischen Metrik jedoch ausschließlich die Begriffe „schwer" und „leicht" treten müssen, während die Längenverhältnisse nichts mit diesem Verhältnis zu tun haben. In Verkennung dieses Unterschiedes erklärt er z. B. S. 19 eine Synkope aus Schumann op. 26 und S. 168 das synkopische Variationenthema aus Beethoven op. 26 (also steigend-fallende Motive) als trochäisch (– ⏑), statt als amphybrachisch (⏑ – ⏑), S. 20 ein volltaktig beginnendes Motiv aus Beethoven op. 126 als anapästisch (⏑ ⏑ –), statt als daktylisch (– ⏑ ⏑), dagegen S. 170 ein auftaktiges Motiv aus Beethoven op. 14, Nr. 1 als daktylisch, statt als amphybrachisch, und das zweite Thema aus der Eroika als daktylisch, statt als anapästisch! Aus alledem spricht eine falsche Beachtung der äußeren, rhythmisch indifferenten Quantität (Tonlänge), anstatt des rhythmisch ausschlagenden inneren dynamischen Wertes, sei dieser auch nur ideell (Motivschwerpunkt, auch bei Synkope oder Pause). Ebenso verwechselt W. vielfach, wenn auch nicht immer, den Umfang der Phrasen mit der Begrenzung der Taktgruppen (Großer Takt!), ein Unterschied, auf den schon Reger hinwies (Musik, 9. Jahrg., H. 13, Aufsatz von Martin Frey). Auch in W.'s Aufsatz steht wieder, es handele sich nicht um „große Takte", sondern um „Phrasen". Diese Gegenüberstellung ist ganz unmöglich, da der Umfang der Phrasen zwar natürlich Einfluß auf die Gestaltung des „Großen Taktes" hat, beide Begriffe aber doch weder zusammenfallen, noch sich widersprechen, sondern verschiedene Gesichtspunkte bedeuten! Denn eine Phrase kann nicht nur im Sinne des vorgeschriebenen, sondern ebenso im Sinne des „Großen Taktes", der Taktgruppen, auftaktig sein! Weiter schreibt W.: „Die Taktstriche sieht man nur, man hört und fühlt sie nicht; es sind lediglich rein äußerliche Ordnungszeichen". Ja aber gerade diejenigen Zeichen, welche, richtig angewandt, unser Hören und Fühlen bestimmen sollen, nämlich Zeichen dafür, daß der Motiv- oder Phrasenschwerpunkt ihnen unmittelbar folgt! Wie sehr W. gerade dies verkennt, beweist am besten seine Bemerkung: „In den nun folgenden sechs mit *sf* bezeichneten Takten erblickt Tetzel wiederum eine Sechstaktgruppe. Das ist nicht so ohne weiteres richtig: die aufwärtsstrebende Motivfolge erreicht ihr Ziel, ihren Abschluß, nicht im sechsten, sondern erst mit dem c des metrisch betonten siebenten Taktes, zu dem naturgemäß auch noch der leichte achte Takt(teil) zu rechnen ist, so daß hier ein auf acht kleine Takte (vier Normaltakte) angelegter Zusammenhang vorliegt". — Das ist ja gerade das Wesen einer den

„Großen Takt“ ausmachenden Taktgruppe, daß erst der ihr folgende Takt den erwarteten Ziel- und Höhepunkt bringt, wie jedes „Eins“ hinter dem richtig angewandten Taktstrich ja überhaupt im Verhältnis zu der Einzelgruppe! Denn der „Große Takt“ unterscheidet sich vom vorgeschriebenen nur durch die weiter gefaßte Beziehung und die dadurch bedingte größere Abmessung, gleicht ihm aber in seiner rhythmischen Bedeutung völlig! Also muß mein ihn andeutender stärkerer Taktstrich unmittelbar vor dem Schwerpunkt c stehen und hierdurch eine Sechstaktgruppe abgrenzen! Der Ausdruck „Zusammenhang“ im angeführten Satz verrät schon die Verwechslung von Phrasenzusammengehörigkeit und Taktgruppenabgrenzung, obgleich W. an anderer Stelle sagt: „Die von oben jäh abstürzenden Violinfiguren sind als lange Auftakte zum nächsten Phrasenschwerpunkt zu verstehen.“ — Ganz recht, wieso aber dann das Bestreiten der Taktgrenze? — Daß W. aber auch den Sinn des vorgeschriebenen Taktes und die Bedeutung jedes richtig gesetzten Taktstriches nicht bedenkt, zeigte mir schon das Beispiel S. 55 seines Buches, wo er das Scherzo von Beethovens erster Phantasiesonate insofern falsch in seine $^{12}/_{8}$-Schreibweise bringt, daß er nur drei statt neun Achtel Auftakt annimmt. Wie hier, so verkennt er auch sonst die Tatsache, daß der Phrasenschwerpunkt besonders beim auftaktigen Scherzo nicht unmittelbar hinter dem Auftakt, sondern meistens erst am Ende der Phrasen- oder Periodenbildung zu liegen pflegt (vgl. S. 97, 102, 109, 112 usw.). Wenn er aber betreffs der Merkmale für die Schwerpunktlage anderer Meinung ist, als ich es entwickelte, so wundert es mich sehr, daß er gerade zu den allgemeinen entscheidenden Grundlagen keine Stellung nimmt, dafür aber meine aus ihnen sich ergebenden Einzelergebnisse fast durchweg einfach als „Irrtum“, „willkürlich“, „arges Mißgeschick“ und „unrichtig“ erklärt! Auf Grund welcher Richtlinien? — Ich bedauere daher, daß ich diese „Belehrung“ nicht anzuerkennen vermag, geschweige etwa die Behauptung, daß Forschungen auf diesem Gebiete „überflüssig“ seien, da die Arbeit „bereits getan“ sei! Ich finde, daß W.'s Verdienst auf dem Sondergebiete der Motivbildung, des Phrasenaufbaues liegt, daß aber gerade der mir am wichtigsten erscheinende Gesichtspunkt des „Großen Taktes“ nicht nur vernachlässigt, sondern vielfach irrtümlich aufgefaßt ist!

Da meine Richtlinien für denselben reiflich erwogen und ihre Ergebnisse einzeln nachgeprüft werden müssen, so erübrigt es sich, daß ich mich gegen den Widerspruch im Einzelfalle verteidige.

Eugen Tetzel (Berlin).

Bücherschau[1]

Allen, Alfred H. From the Organ Loft. With a Foreword by Sir W. H. Hadow, C. B. E. London 1921. 2 s. 6 d.

Anderton, H. Ormond. Early English Music. With a Preface by Dr R. R. Terry. gr. 8°, 344 S. London [1920], Office of „Musical Opinion". 10 s. 6 d.

Antcliffe, Herbert. How to enjoy music. 8°. New York 1921, Dutton. 6 $.

Baker's Biographical Dictionary of Musicians. 3rd edition, revised and enlarged by Alfred Remy. 8°, 1094 S. New York 1919, G. Schirmer.

Beggars Opera, The. By Mr. Gay. Heinemann. 15 s.

Boult, A. C. A Handbook on the technique of Conducting. London 1921, H. Reeves. 3/— sh.

Bridge, Sir Frederick. The Old Cryes of London. 8°. London 1922, Novello. 7/— sh.

Bridge, Sir Frederick. Twelve good musicians. London 1921, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.

Campbell, Olive Dame, and **Sharp**, Cecil J. English folk-songs from the Southern Appalachians; comprising 122 songs and ballads and 323 tunes collected by ... With an introduction and notes. 8°. 341 S. New York u. London 1917, G. P. Putnam.

Catalog of the Allen A. Brown Collection of music in the Public Library of the City of Boston. Vol. I—IV. 2°. Boston 1910—16, Published by the Trustees.

Cowboy songs and frontier ballads. Collected by John A. Lomax, with an introduction by B. Wendel. 12°. 414 S. New York 1916, Sturgis & Walton Co.

Croft, J. B. Practical Plainsong (Plainsong Works, 41). Society of SS. Peter and Paul. 3/6 s.

Davey, Henry. History of English music. 8°. London 1921, Curwen & Sons. 25 sh.

Dorrett, Mrs. Olive Barbee Wilson. Language of Music. 8°. New York 1921, World Bk. Co. 2 $ 40 c.

Fellowes, Edmund Horace. The English Madrigal Composers. Oxford 1921, Clarendon Press. 18 s.

Fellowes, E. H. English Madrigal Verse, 1588—1632, ed. from the Original Song Books. 8°, 640 S. London 1920.

Finck, Henry T. Richard Strauss. The Man and his Works. 8°, 328 S. Boston 1917, Little, Brown & Co.

Folk songs of Kentucky mountains. Twenty traditional ballads and other English folk-songs notated from the singing of the Kentucky mountain people and arranged with piano accompaniment by Josephine McGill. 4°, 106 S. New York & London 1917 (Boosey & Co.).

Forsyth, C. Orchestration. London 1914, Macmillan an Co., Ltd.

Freund, John Christian. Musical America's guide. A digest of the musical resources of the United States and Canada 1921. 8°. New York 1921, Mus. America Co. 2 $.

Grew Sidney. The Art of the Player-Piano: a Text-Book for Student and Teacher. 8°. London 1922, Kegan Paul. 12 sh. 6 d.

Grove's Dictionary of Music and Musicians; American Supplement; being the sixth volume of the complete work. Waldo Selden Pratt, editor; Charles N. Boyd, associate editor. 8°, 412 S. New York 1920, The Macmillan Co.

Hampton series. Negro folk-songs recorded by Natalie Curtis Burlin. Book 1—4. New York 1918/19, G. Schirmer.

Hervey, Arthur. Saint-Saëns. 8°. London 1921, John Law. 6 sh.

---

[1] Anm. Wir verdanken die Zusammenstellung der amerikanischen Literatur seit Kriegsausbruch, ebenso wie die der belgischen und spanischen, dem ersten Heft des „Bulletin de la Société Union Musicologique", aus dem wir sie mit Erlaubnis der Herren Dr. Scheurleer und Michielsen, denen wir dafür unseren besten Dank aussprechen, auszuziehen und zu ergänzen versuchen. Schriftleitung.

Henderson, William J. The Early History of Singing. 12°, 201 S. New York u. London 1921, Longmans. 7 sh. 6 d.

Howe, Ethel. Improvising: a Simple Method of Teaching the Subject to Children. 8°. London 1922, Kegan Paul. 2 sh.

Howe, Mabel Almy. Music publishers in New York City before 1850. A directory compiled by ... 8°, 18 S. New York 1917, New York Public Library.

Hunt, Rose. The Status and Value of Music in Education. 8°, 355 S. Lincoln, Nebraska, 1916, Woodruff Press.

Joyce, P. W. Irish Peasant Songs, with Music. 8°. Dublin 1922, Talbot Press. 1 sh.

Kentucky mountain songs, Twenty. The words collected by Loraine Wyman, the melodies collected and the pianoforte accomp. by Howard Brockway. 4°, 115 S. Boston 1920, Oliver Ditson.

Krehbiel, H. E. Afro-American folk songs; a study in racial and national music. 8°, 176 S. New York 1914, G. Schirmer.

Krehbiel, Henry Edward. More Chapters of Opera; being historical and critical observations and records concerning the lyric drama in New York from 1908 to 1918. 8°, 474 S. New York 1919, Henry Holt & Co.

Lonesome tunes; folk songs from the Kentucky mountains. The words collected and edited by Loraine Wyman, the pianoforte accompaniment by Howard Brockway. Vol. I. 4°, 102 S. New York 1916, The H. W. Gray Co.

Lytton, Henry A. The Secrets of a Savoyard. London 1922, Jarrolds. 6/— sh.

[**Mason**, Daniel Gregory.] The Art of Music. A comprehensive library of information for music lovers and musicians. Editor in chief, D. G. Mason. 8°. 14 vol. New York 1915, The National Society of Music.

Metcalf, Frank J. American psalmody; or titles of books, containing tunes printed in America from 1721 to 1820, compiled by ... 8°, 54 S. New York 1917, C. F. Heartman.

Miller, Dayton Clarence. The science of musical sounds. 8°, 286 S. New York 1916, Macmillan.

Milligan, Harold Vincent. Stephen Collins Foster. A biography of America's folksong composer. 8°, 116 S. New York 1920, G. Schirmer.

Miniature Essays. 1. Igor Stravinsky. — 2. Arnold Bax. — 3. Eugène Goossens. London 1922, Chester. je 6 d.

Newcomb, Ethel. Leschetizky as I knew him. 8°. New York 1921, Appleton. 3 $ 50 c.

Newmarch, Rosa. The Russian Opera. Jenkins. 5 s.

Newton, John. Sixty-five Don'ts for Church Organists. 8°. Cambridge 1921, Heffer. 1 sh.

Phillipps, William J. Carols. Their origin, music, and connexion with mystery plays. With a foreword by Sir Frederick Bridge. 8°. London 1921, Routledge. 6 sh.

Pollitt, Arthur W. The Enjoyment of Music. With introduction by Ernest T. Campagnac. London 1921, Methuen & Co. 5/ s.

Popley, Herbert A. The music of India. 8°. Calcutta 1921, Association Press: London, Oxford Univ. Press. 5 sh.

Porte, John F. Sir Edward Elgar. Routledge.

Porte, John F. Sir Charles V. Stanford. Routledge.

Porte, John F. A Great American Tone Poet: Edward Macdowell. Routledge.

Pratt, Waldo Selden. The Music of the Pilgrims. A description of the psalmbook brought to Plymouth in 1620. 8°. 80 S. Boston 1921, Oliver Ditson.

Quarry, W. E. Dictionary of Musical Compositions and Composers. London [1920], Ed. E. Routledge & Sons.

Rolland, Romain. A Musical Tour trough the Land of the Past. Trad. by Bernard Miall. 8°. London 1922, Kegan Paul. 10/6 sh.

Rorke, J. D. M. A Musical Pilgrim's Progress. Pref. by Ernest Walker. 8°. London 1921, Milford. 4/6 sh.

Seashore. The Psychology of Musical Talent. 8°. 288 S. Boston 1919, Silver, Burdett & Co.

Shanty Book. Part I. Saylor Shanties. Ed. by Dr R. R. Terry. London 1921, Curwen. 6 s.

Sibley, Dr Churchill. Steps in Harmony, with copious explanatory examples and graded test exercises. London [1914], William Reeves.

Sonneck, O. G. Th. „The Star Spangled Banner" (revised and enlarged from the „Report" on the above and other airs, issued in 1909). 8°, 115 S., 25 Tafeln. Washington 1914, Government Printing Office.

Sonneck, O. G. Miscellaneous Studies in the History of Music. New York 1921, The Macmillan Co. 3 $.

Sonneck, O. G. Early Opera in America. 8°, 230 S. New York 1915, G. Schirmer.

Sonneck, O. G. Suum Cuique. Essays i. music. 8°, 271 S. New York 1916, G. Schirmer.

Sonneck, O. G. Catalog of first editions of Edward Mac Dowell (1861—1908). 8°, 89 S. Washington 1917, Government Printing Office.

Songs and tales from the dark continent, recorded from the singing and the sayings of C. Kamba Simango, Ndau Tribe, Portuguese East Africa, and Madikane Cele, Zulu Tribe, Zululand, South Africa. 4°, 170 S. New York 1920, G. Schirmer.

Songs from the hills of Vermont, sung by James and Mary Atwood and Aunt Jenny Knapp. Texts collected and edited by Edith B. Sturgis. Tunes collected and piano-accompaniments arranged with historical notes by Robert Hughes. 4°, 57 S. New York 1919, G. Schirmer.

Spanish-American folk-songs. Collected by Eleanor Hague. (Memoirs of the American Folk-Lore Society vol. x.) 8°, 113 S. Lancaster, Pa., u. New York 1917, The American Folk-Lore Society.

Stanley, Albert A. Catalog of the Stearns Collection of musical instruments. 8°, 260 S. Ann Arbor 1918, University of Michigan.

Terry, Charles Sanford. Bach's chorals part 3: The hymns and hymn melodies of the organ work. 8°. Cambridge 1921, C. Univ. Press. 30 sh.

Terry, R. R. Mediæval Music. Routledge.

Teton Sioux music. By France Densmore. (Smithsonian Institute, Bureau of American Ethmology, Bulletin 61.) 8°, 561 S. Washington 1918, Government Printing Office.

Tetrazzini, Madame. My Life of Song. London 1921, Cassell. 21 sh.

Thayer, Alex. Wheelock, The Life of Ludwig van Beethoven. Corrected, revised, and edited by H. E. Krehbiel. 3 Bde. 8°, XXXIX u. 1137 S. New York, Beethoven-Association (London 1921, Novello & Co.). 5 £ 5 s.

Thorpe, N. Howard. Songs of the Cowboys. With an introduction by Alice Corbin Henderson. 8°. Boston 1921, Houghton-Mifflin. 1 $ 65 c.

Turner, W. J. Music and Life. 8°. London 1921, Methuen & Co. 7/5 sh.

Walters, Raymond. The Betlehem Bach Choir. An historical and interpretative sketch. 8°, 290 S. Boston 1918, Houghton Mifflin Co.

Wegelin, Oscar. Micah Hawkins and the Saw Mill. A Sketch of the first successful American Opera and its author. 12°, 6 Blätter. New York 1917, Privatdruck.

Westerby, Herbert. The History of Pianoforte-Music, Past and Present. Routledge.

Withorne, Emerson. Instruments of the Modern Symphony Orchestra. St. Louis 1921, Department of Education, Art Publication Society.

Whittlesey, Walter A., and O. G. Sonneck. Catalog of first editions of Stephen C. Foster (1826—1864). 8°, 79 S. Washington 1915, Government Printing Office.

Aber, Adolf. Handbuch der Musikliteratur. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Hrsg. v. H. Kretzschmar. Bd. XIII.) 8°, XX u. 697 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. 60 *M*.

Arger, Jane. Les Agréments et le Rythme. 4°. Paris 1922, Rouart Lerolle.

Bagatella, Antonio. Regeln zur Verfertigung von Violinen, Violen, Violoncellen u. Violonen. Denkschrift, überreicht der Akad. der Wissensch. u. Künste zu Padua zur Bewerbung um den im Jahre 1782 f. d. Künste ausgesetzten Preis v. Antonio Bagatella aus Padua u. v. der Akademie gekrönt. Aus dem Ital. 4. unveränd. Aufl. Mit 2 Tafeln. 8°, 30 S. Berlin 1922, F. Wunder. 15 *M*.

Becker, Carl. Der Idealton. Zusammengefaßte Aufsätze üb. Stimmbildung. 8°, 27 S. Dresden 1922, E. Pahl. 4 *M*.

Biehle, Johannes. Raumakustische, orgeltechnische u. bau-liturgische Probleme. Untersuchungen am Dome zu Schleswig. Lex. 8°, 29 S. Mit 7 Abb. Leipzig 1922, E. F. W. Siegel. 9 *M*.

Bonnerot, Jean. Camille Saint-Saëns, sa vie et son œuvre. 8°. Paris 1922, Durand & fils. 3.60 Fr.

Cametti, Alberto. La musica teatrale a Roma cento anni fa (Matilde di Shabran di Rossini). Rom 1922, Tip. A. Manuzio.

Choisy, F. L'Art et l'enfant. (Edit. du Conservatoire populaire.) Genf 1922, 1.50 Fr.

Cunelli, G. Sui modi per rovinare la voce, il cantante e l'artista. 8°, Rom 1921, Ediz. Sper.

Deutsches Leben der Gegenwart. Hrsg. v. Prof. D. Philipp Witkop. 8°, 304 S. Berlin 1922, Volksverband d. Bücherfreunde, Wegweiser Verlag.

[Darin S. 77—126: Paul Bekker, Deutsche Musik der Gegenwart.]

Dieſtel, Hans. Violintechnik u. Geigenbau. Die Violintechnik auf natürlicher Grundlage nebst d. Problemen d. Geigenbaues. 3. Aufl. 8°, 181 S. mit Abb. Leipzig [1922], E. F. Kahnt. 40 *M*.

Dittmar, Franz. Opernführer. Ein unentbehrlicher Ratgeber für d. Besuch der Oper. Durchges. u. erg. v. Curt Magnus Franke. (Lehrmeister-Bücherei 310—314.) kl. 8°, 272 S. Leipzig 1921, Hachmeister & Thal. 14 *M*.

Ehrhardt, Otto. Die Inszenierung v. Hans Pfitzners musikalischer Legende Palestrina. Vollst. Regiebuch in Übereinstimmung mit der Spielleitung des Dichterkomponisten. Mit mehreren Notenbeispielen, Stellungsskizzen u. Szenenabb., sowie einem bühnentechn. Anh. 4°, 76 S. Berlin [1922], A. Fürstner. 50 *M*.

Fey, Hermann. Schleswig-Holsteinische Musiker von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Ein Heimatbuch. 8°, XI, 126 S. Hamburg [Luisenhof 100] 1922, Karl Holler. 36 *M*.

Friedlaender, Erich. Wagner, Liszt und die Kunst der Klavier-Bearbeitung. Eine historisch-kritische Studie. 8°, 55 S. Detmold 1922, Meyersche Hofbuchhandlung (Max Staercke). 10 *M*.

Frimmel, Theodor v. Ludwig van Beethoven. 6. neubearb. u. erg. Aufl. 27.—32. Tsd. (Berühmte Musiker 13.) 4°, 109 S. mit Abb., Taf. Berlin [1922], Schlesische Verlagsanstalt. 54 *M*.

Gabl, J. Der Volksschul-Gesangunterricht nach der Eitzschen Tonwortmethode. Anleitung zur Erteilung desselben mit ausgeführten Lektionen und Übungen. 8°, 80 S. Regensburg 1920, Fr. Pustet. 4 *M*.

Gabl, J. Der Volksschul-Gesangunterricht nach der Eitzschen Tonwortmethode. Tonalitätsübungen. 1. Heft, für die ersten Schuljahre. 8°, 16 S. 2. Heft [für „etwa vom 4. Schuljahre an"] alle Tonarten umfassend. 8°, 40 S. Regensburg, Fr. Pustet. 1.50 u. 3 *M*.

Die scheinbaren Vorteile der Eitzschen Tonwortmethode wiegen ihre Nachteile keineswegs auf; sie ist untonal und bedeutet keine konsequente Fortbildung jener Musiktheorie; auf welcher unsere Musikkultur erwachsen ist. So kommen wir zu einer Ablehnung derselben. Das in unserer Zeitschrift (III, 44) erschienene, von Otto Steinhagen stammende Referat über „Neue Aufgaben des Gesangunterrichts" von Raimund Heuler, dem langjährigen Mitarbeiter und späteren Gegner von Eitz, bestätigt un-

ser Urteil. Gabls Schriften sind also auf völlig unsicherem Fundament aufgebaut. Doch werden wir der ehrlichen Begeisterung, mit welcher Verf. in der Praxis nach der Eitzschen Tonwortmethode tätig ist und nun hier für dieselbe wirbt, unsere Achtung nicht versagen. In den Tonalitätsübungen werden die konstitutiven Elemente der Drei- und Vierklänge mit möglichster Umgehung der Zwischenstufen zu Gesangübungen verarbeitet, die nicht immer dem kindlichen Auffassungsvermögen angepaßt sind und einer ruhigen, logischen Entwicklung des Tonalitätsbewußtseins nicht besonders förderlich sind. Die falsche Zerlegung des G-Schlüssels, welche charakteristischen Teil und „Verzierung" miteinander verwechselt, verdient besonders angemerkt zu werden. Desgleichen die Satzfehler in den Kanons Nr. 84 und 152 des 2. Hefts.

O. Ursprung.

Gédalge, André. L'Enseignement de la Musique par l'éducation méthodique de l'oreille (Ire partie, teste). gr. 8°, 240 S. Paris 1922, Libr. Gédalge. 15 Fr.

Haas, Theodor. Das Leben ein Traum. Sinfonische Dichtung f. Orch. v. Friedrich Klose. Thematische Analyse. 8°, 11 S., eine Tafel. Wien [1922], Universal-Edition. 2 *M*.

Hoffmann, E. T. A. Musikalische Novellen und Aufsätze. Vollständige Gesamtausgabe hrsg. u. erläut. v. Dr. Edgar Istel. Bd. I: Musikalische Novellen. Bd. II: Musikalische Aufsätze. (Deutsche Musikbücherei Bd. 23, 24.) Regensburg [1919], Gustav Bosse Verlag.

Bei dem seit einigen Dezennien unverändert stark anhaltenden Interesse für die Romantik ist der Dichter E. T. A. Hoffmann nachgerade „modern" geworden, und gelegentlich der 100. Wiederkehr seines Todestages (25. Juni) haben wir eine Fülle von Publikationen über ihn zu erwarten. Nachdem durch Georg Ellinger, Hans v. Müller und Carl Georg v. Maaßen, also von literarischer Seite her, eine eigentliche Hoffmannforschung begründet war, waren auch die Vorbedingungen für die Würdigung des Musikschriftstellers und Musikers Hoffmann geschaffen. Trotz mancher Arbeiten nach dieser Richtung hin ist aber bisher weder Hoffmanns Stellung in der Geschichte der deutschen Musikästhetik, noch vor allem sein kompositorisches Schaffen hinlänglich behandelt worden. Das nimmt Wunder bei einem Manne, der als der Vater der modernen Musikanschauung, als erster wahrer Verkünder Palestrinas, Bachs und Beethovens, als Mitschöpfer der romantischen Oper und als Vorbote der Reform der katholischen Kirchenmusik angesehen werden muß, bei einem Manne, der über ein Dutzend Bühnenwerke, eine Sinfonie, eine Reihe von Klavier- und Kammermusikwerken, mehrere Orchesterouvertüren und zahlreiche Lieder, Duette und Chöre komponierte. Dagegen fehlt es uns nicht mehr an Gesamtausgaben seiner musikalischen Schriften. Die beste bietet im Rahmen der sämtlichen Werke (erschienen in Bongs „Goldener Klassikerbibliothek") der erste Biograph Hoffmanns, Ellinger, der einzige zugleich, der auch seinen Kompositionen Aufmerksamkeit zugewendet hat. Die vorliegende Ausgabe ist eine verbesserte und vermehrte Zusammenstellung früherer Arbeiten Istels. Sie bringt im ersten der sauber und geschmackvoll ausgestatteten Bändchen sämtliche „musikalische" Novellen, ohne damit freilich Hoffmanns Wesen zu erschöpfen. Erlebte doch dieser Erzromantiker die ganze Natur mit der Seele des Musikers, so daß auch Aufbau und Darstellungsmittel seiner übrigen Dichtungen durchaus musikalisch bedingt erscheinen. Der zweite Band enthält die bisher bekannten musikalischen Aufsätze und Kritiken Hoffmanns. Dem Ganzen geht eine Einleitung in Form eines Lebensabrisses voraus, die den Musikfreund vortrefflich bedient, den Forscher jedoch für die großen Zusammenhänge und in manchen Einzelheiten zuweilen im Stiche läßt. Anordnung und Abdruck der einzelnen — in knappen Fußnoten kommentierten — Stücke und der Notenbeispiele erfolgte überall nach sachlichen Gesichtspunkten. Auf eine kritische Durchsicht der in Frage kommenden Zeitungen und Zeitschriften (z. B. aus der Bamberger und Berliner Zeit), die vielleicht noch manche unbekannte Arbeit Hoffmanns zutage gefördert hätte, hat Istel verzichtet. Seine Ausgabe enthält fast ausschließlich die Forschungsergebnisse anderer, doch ist sie als einzige, von unechten Stücken freie Sonderzusammenstellung und als erste Einführung in die Gemütswelt eines unserer merkwürdigsten deutschen Künstler dem Musikfreund zu empfehlen. Erwin Kroll.

Holl, Karl. Rudi Stephan. Studie zur Entwicklungsgeschichte der Musik a. Anfang des 20. Jahrh. 2. Aufl. 4°, 40 S. 2 Taf. (Feuerbücherei Bd. 3.) Weimar 1922, Feuerverlag. 22 *M*.

Jaques-Dalcroze, Emil. Rhythmus. Musik und Erziehung. Aus dem Französischen übertragen v. Dr. Julius Schwabe. 8°, XVI u. 242 S. Basel [1922], Benno Schwabe. 50 *M*.

Kehrer, Jodok. Joh. Seb. Bach als Orgelkomponist und seine Bedeutung für d. kath. Organisten. (Sammlung „Kirchenmusik", Doppelbändchen 19 u. 20.) kl. 8°, 175 S. Regensburg, Fr. Pustet. 7.50 *M*.

Kehrer versteht es trefflich, die Bachische Orgelkunst pädagogisch zu behandeln und den Studierenden in das Wesentliche von Bachs Melodiebildung und Kontrapunkt, sowie durch zahlreiche Analysen in das Verständnis der Präludien, Fugen und Choralbearbeitungen einzuführen. Bereits der erste Teil des Büchleins, welcher über Bachs Leben und Werke unterrichtet, rückt formgeschichtliche Bemerkungen in den Vordergrund der Darstellung. — Wer sich an Tinels These, eine Regeneration der kath. Kirchenmusik müsse in erster Linie vom polyphonen Stil Bachs ausgehen, und an ihre Ablehnung durch Weinmann erinnert, wird angesichts des Büchleins von Kehrer bei sich sagen: Also doch Bach! Und also ist es gut!

O. Ursprung.

Knapp, Albert. Anton Bruckner. Zum Verständnis seiner Persönlichkeit u. sein. Werke. 8°, 24 S. Düsseldorf [1921], A. Bagel. 2.50 *M*.

Leffler, K. P. Folkmusiken i Noreland. Upptekningar och text. D. 1. Ångermanland. 8°. Hernösand: Fören f. Norrländsk hembygsforskning. 9 Kr.

Malerbi, G. Gioacchino Rossini. Pagine segrete. 8°. Bologna 1922, Pizzi. 2 L.

Marangoni, Guido, u. Carlo **Vanbianchi**. „La Scala". Studie e ricerche. Note storiche e statistiche (1906–20). Lex. 8°, 524 S. Bergamo 1922, Istituto italiano d' arti grafiche.

Möller, Walter. Musikverständnis für jedermann. Oranienburg o. J. [1921], Wilh. Möller.

Sindeisen, Kurt Arnold. Klaviergeschichten. Einführungen in ein volkstümliches Verständnis der Musik. Leipzig 1920, Dürr. 22,50 *M*.

Man könnte der Meinung sein, daß Bücher mit ausgesprochen populären Absichten in einer wissenschaftlichen Zeitschrift nicht besprochen zu werden brauchten. Dem ist entgegenzuhalten, daß wissenschaftlichen Stoff populär wirklich gut darzustellen eine überaus schwierige Aufgabe ist, und daß sich mit Vorliebe unberufene Hände an eine solche Aufgabe heranmachen, gerade auch in der Musikwissenschaft. Sie hat also allen Grund, auf Bücher der erwähnten Art zu achten und zu prüfen, ob sie auch existenzberechtigt sind. Von diesem Standpunkt aus wird man Möller nicht eben zu den Berufenen rechnen dürfen. Es ist gewiß eine sehr löbliche Absicht, den musikalischen Geschmack des Volkes zu heben und Freude und Genuß an guter Musik in weitere Kreise zu tragen; aber schließlich heiligt wie überhaupt, so auch dabei der gute Zweck die Mittel nicht, und die Mittel sind hier denn doch sehr unzulänglich. In einer der Bücheranzeigen am Ende seiner Schrift wird Möller der „bekannte Volks- und Wanderredner" genannt. Nun, dieser Bezeichnung entspricht Art und Stil des vorliegenden Büchleins. Es wendet sich an Leute mit musikalischen Interessen, aber ohne musikalische Vorbildung; das ist aber nicht „jedermann", und der reichlich marktschreierische Titel verheißt also mehr, als der Verfasser oder überhaupt jemand leisten kann. Trotz seiner Behauptungen S. 7 f., wo sich die das ganze Buch durchziehende Verwechslung von Musikgenuß mit Musikverständnis besonders kraß zeigt. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen" — sagt Möller zwar am Anfang und am Ende des ersten, musikästhetischen Teils, hat aber nicht gemerkt, daß an diesem Wort eigentlich sein ganzes Unternehmen scheitert: was er gibt und wohl auch allein geben kann, sind fast durchweg nur Anregungen zu rein äußerlichen Beobachtungen über musikalische Formen, Instrumente, Kompositionsgattungen u. ä. Nur selten versucht er sich auch in der Deutung des Gefühlsinhalts eines Werkes, womit er doch vor allem dem Musikverständnis dienen könnte, und was er dabei vorbringt, ist zumeist auch noch recht schwach (z. B. S. 90 über Beethovens Neunte!). Die Oberfläche ist sein Element, das beweist der zu wenig durchdachte, dabei für den Zweck des Buches viel zu lang ausgesponnene ästhetische Teil, in dem es auch nicht ohne Phrasengeklingel und sachliche Unrichtigkeiten abgeht. Letztere finden sich überhaupt in der ganzen Schrift, besonders in den geradezu unmöglichen musikhistorischen Abschnitten: über das Lied S. 22 und 66, die Ouvertüre S. 69, die Oper

S. 72 (Aristophanes und Plato als Tragödiendichter!) und S. 76 f.; sehr konfus über das Oratorium S. 74 f. (Palästrina als Meister!) und die Symphonie S. 92 f. Falsch ist auch S. 37 die Darstellung der Notenwerte (ganze Note = vollem Takt mit 3, 4 oder 6 Zählzeiten! usw.), die Gleichsetzung von Rhythmus mit Tempo (S. 38) u. v. a. Oft genug findet sich Ungeschicktes im Ausdruck (S. 50: „Die Begleitung der ... Rezitative wurde früher gewöhnlich nur durch eine bezifferte Baßnote angedeutet"; noch umständlicher gleich darnach über die Dominante). Alle diese Fehler werden durch das Gute, das sich auch in diesem Buche findet, bei weitem nicht aufgewogen; sie lassen vielmehr den Wunsch entstehen, das Buch wäre lieber nicht gedruckt worden, — oder aber der Verfasser hätte sich vorher mit einem von denen, die er, sicherlich unberechtigterweise „Fachkollegen" nennt (S. 5), und denen gegenüber er sich sehr zu fühlen scheint (S. 6 oben), ins Einvernehmen setzen sollen!

Auch Findeisen bemüht sich um die Hebung des musikalischen Geschmacks, aber in welchem Gegensatz zu Möller! Anscheinend ein erfahrener Musikpädagoge, setzt er den Hebel da an, wo es auch nach meiner und wohl noch vieler andrer Meinung am ehesten Erfolg verspricht, nicht bei den Erwachsenen, sondern bei der Jugend. Und das Mittel, das er gebrauchen will: Hausmusik. Die Jugend zu musikalischem Erleben zu führen, sie „aufnahmebereit" zu machen durch und für gute Musik, das ist der Zweck der „Klaviergeschichten"; und es ist kein Zweifel, wenn dieser Zweck einigermaßen erreicht wird, dann kann der „falsche Zauber einer grobsinnlichen Operettenmelodik, der geschmacklosen verlogenen Süßlichkeit sogenannter Salonstücke" wirklich beseitigt werden. Denn wer schon in früher Jugend Freude an guter Musik gefunden und den Reiz ihrer echten Gefühlsinhalte kennen gelernt hat, der wird auch späterhin die Erkenntnis von gut und böse auf diesem Gebiet betätigen und sich mit Bewußtsein abkehren von der Musik, die keine Seele hat.

Findeisen geht so vor, daß er „eine gewisse vorbereitende Grundstimmung ... in dichterischer Art zu erzeugen sucht", ein Verfahren, das in der Schulpädagogik, besonders z. B. im Deutschunterricht, schon lange im Gebrauch ist, in der Musikpädagogik aber eben erst beginnt Aufnahme zu finden. Die „kleinen Handlungen", „Geschichten", die der Verfasser dazu erfunden hat, sind zumeist sehr hübsch und reizvoll, anregend gerade auch für das Kindergemüt; sie sind auch musikgeschichtlich gut fundiert (Familie Mozart in London, Familie J. S. Bach), wollen aber — auch das sehr anerkennenswert — nicht etwa verbindlich sein, sondern nur Anregungen, wie man es machen kann. Es dürfte aber schwer halten, es besser zu machen; vielleicht, daß man das eine oder andere etwas kürzer fassen könnte. Mit gutem Grunde, wie mir scheint, beschränkt sich Findeisen für seinen Zweck im allgemeinen auf das Klavier (vgl. S. 13), gibt dabei aber Einstimmungen in eine Fülle guter und bester deutscher Klaviermusik von Rob. Schumann, Rob. Fuchs, Th. Kirchner, C. Reinecke, W. A. Mozart, A. Jensen und J. S. Bach; Militärmärsche, Volks- und Soldatenlieder, Lieder nach Versen von Julius Mosen, ja, eine ganze knappe Geschichte der deutschen Tänze mit vielen Beispielen finden sich weiterhin, das Ganze geschmückt durch vierzehn passende Bilder von Dürer, Ludwig Richter usw. Es ist eine Freude, das Büchlein durchzublättern und hier und da einmal durch eine Probe an sich selbst zu versuchen, ob der Verfasser mit der Vereinigung von Poesie, Malerei und Musik seinen Zweck erreicht. Ich glaube, man wird dem guten Pädagogen und sinnigen Poeten dankbar sein. Kurt Fischer.

Montargis, Jean. Camille Saint-Saëns, l'artiste et l'œuvre. 8°. Paris 1922, Renaiss. du livre. 4 Fr.

Moser, Hans Joachim. Geschichte der deutschen Musik in 2 Bänden. Bd. 1. 2., durchges. Aufl. gr. 8°, XIII, 519 S. Stuttgart u. Berlin 1922, J. G. Cotta. 64 ℳ.

Mozart, Leopold. Versuch einer gründlichen Violinschule. 4°, 268 S. mit 4 Kupfertafeln samt einer Tabelle. (Faksimiledruck nach der ersten Ausgabe, Augsburg 1756, J. J. Lotter.) Wien 1922, Carl Stephenson. 200 ℳ.

Mozart, Leopold. Grondig Onderwys in het behandelen der Viool ... (Faksimiledruck nach der holländ. Ausgabe v. 1767). Wien 1922, Carl Stephenson. 300 ℳ.

Neijendam, Robert. Det Kongelige Teaters Historie 1874—1922. 1. Bd. Indledning. 4°. Kopenhagen 1922, Pio. 12 Kr. 50 Ö.

Noack, Victor. Kunst und Brot. (Werbe- u. Aufklärungsschriften d. Deutschen Musiker-

Verbandes Nr. 1.) 8°, 30 S. Berlin 1922, Verlag: Deutscher Musiker-Verband.

Pannain, Guido. Lineamenti di Storia della Musica. 8°, VIII, 256 S. Neapel 1922. Casa editrice musicale Fratelli Curci. 20 L.

Poirée, Elie. Richard Wagner, l'homme, le poète, le musicien. 8°, mit 16 Tafeln. Paris 1922, H. Laurens.

Radiciotti, Giuseppe. L' Arte musicale in Tivoli nei Secoli XVI a XVIII. Tivoli 1922, Sede della Società.

Rosenfeld, Paul. Musical Portraits: Interpretations of Twenty Modern Composers. 8°. London 1922, Kegan Paul. 10/6 sh.

Schnerich, Alfred. Joseph Haydn und seine Sendung. Mit 58 Illustr., Notenbeispielen, d. Verzeichnissen d. Werke Haydns, der bildlichen Darstellungen u. d. einschlägigen Literatur. [Amalthea-Bücherei 28. Bd.] 8°, 266 S. Zürich-Leipzig-Wien [1922], Amalthea-Verlag. 65 *M*.

Schmid-Kayser, Hans. Der Kunstgesang auf Grundlage der deutschen Sprache. 4°, VII, 185 S. Berlin-Lichterfelde 1922, Ch. F. Vieweg. 100 *M*.

Musikalische Schrifttafeln. Für den Unterricht in der Notationskunde hrsg. v. Johannes Wolf. Heft 1 u. 2. Vorwort u. je 9 Tafeln in 2°. Bückeburg u. Leipzig 1922, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann). je 30 *M*.

Stoeving, Paul. Die Kunst der Bogenführung (The art of violin-bowing), ein prakt.-theoret. Handbuch f. Lernende, zugleich auch f. d. Lehrer z. Erleichterung des Unterrichts. Ins Deutsche übertragen v. Joh. Bernhoff. kl. 8°, XV, 192 S. Leipzig [1922], C. F. Kahnt. 30 *M*.

Stuckenschmidt, H. H. Neue Musik. Mit 1 Original-Holzschnitt von Fortuna Brulez-Mavromati. (Die Drucke der Tafel-Runde. Druck 6.) 4°, 14 S. mit Noten. Hamburg 1921, Adolf Harms Verl. [Kommiss. R. Hoffmann, Leipzig.] 32 *M*.

Tschaikowsky, Peter Iljitsch. Erinnerungen eines Musikers. In deutscher Übertragung u. in Auswahl mit einer Einleitung hrsg. v. Heinrich Stümke. Neue durchges. u. vermehrte Aufl. 16°, 147 S. Leipzig (1922), Ph. Reclam jun. (Univ.-Bibl. 6285/86.) 6 *M*.

Unger, Hermann. Das Volk und seine Musik. (Beruf, Politik, Leben. 14.) gr. 8°, 22 S. Hamburg 1922, Hanseatische Verlagsanstalt. 3.60 *M*.

La vita musicale dell' Italia d' oggi. Atti del 1mo Congresso Italiano di Musica a Torino (11—16 ottobre 1921). Turin 1922, Bocca. 20 L.

Volbach, Fritz. Die Klaviersonaten Beethovens. Ein Buch für Jedermann. Köln a. Rh. 1919, Verlag von P. J. Tonger.

Mit der Sicherheit des ausgezeichneten Musikers legt Volbach den Bau der Sonaten sowohl im Großen, als in der motivischen Struktur klar und fesselt als Erklärer durch die natürliche und ungesuchte Art seiner Anschauung. Seine Darstellung ist in der Tat leicht verständlich, ohne dabei in einen oberflächlich-populären Ton zu verfallen. Das Büchlein kann viel Gutes wirken und verdient weiteste Verbreitung.

Sandberger.

Wagner, Richard. Œuvres en Prose. Trad. par J. G. Prod'homme et L. van Vassenhove. Tome X. (Auber, Beethoven, L'Opéra.) 8°. Paris 1922, Delagrave. 6 Fr.

Walbrook, H. M. Gilbert and Sullivan opera. A history and a comment. With a foreword by Sir Henry Wood. 8°. London 1922, F. V. White. 3 sh. 6 d.

Waldstein, Wilhelm. Richard Wagner. Eine kulturhistorische Studie über die Entwicklung der künstlerischen Reformpläne in der entscheidenden Epoche zwischen „Lohengrin" u. der „Ring"-Dichtung. (Germanische Studien, Heft 17.) gr. 8°, XVI, 155 S. Berlin 1922, E. Ebering. 45 *M*.

Weitzel, Wilhelm. Führer durch die katholische Kirchenmusik der Gegenwart. (Hirt u. Herde, Heft 10.) 8°, XI u. 118 S. Freiburg i. Br. 1922, Herder & Co. 40 *M*.

Wenstenberg, Henry. Joseph Guarnerius del Gesù Cremona 1687—1745. Abb. u. Beschreibungen seiner Instrumente aus sein. drei Perioden (10 Abb. u. ein bisher unbekanntes Porträt Nicolo Paganinis). gr. 8°, 7 S. Berlin 1921, Selbstverlag. 100 *M*.

Neuausgaben alter Musikwerke

Anna Amalia, Herzogin zu Sachsen-Weimar-Eisenach. Erwin u. Elmire. Ein Schauspiel mit Gesang v. Goethe. 1776. Nach der in der Weimarer Landesbibliothek befindl. handschriftl. Partitur hrsg. v. Max Friedlaender. Leipzig 1921, C. F. W. Siegels Musikalienhdlg. (R. Linnemann).

Am 7. Nov. 1775 war Göthe in Weimar angekommen und schon am 24. Mai 1776 ging sein Singspiel „Erwin und Elmire", das mit der Musik von André bereits in Frankfurt und Berlin aufgeführt worden war, in der Komposition der Herzogin Anna Amalia in Szene, ein beredtes Zeugnis für den Eindruck, den Göthes Kunst auf die musikalischen Kreise des Weimarer Hofes machte. Über Göthes Singspiele ist das letzte Wort heute noch so wenig gesprochen, wie über sein Verhältnis zur Tonkunst überhaupt. Die Literaturgeschichte mißt diese „Zwischenstundenarbeiten", wie sie der Dichter selbst bescheiden genannt hat, an seinen „vollbürtigen" Dichtungen und ist geneigt, sie, wie das z. B. Gundolf tut, mehr der gesellschaftlichen als der künstlerischen Tätigkeit Göthes zuzurechnen. Das ist jedoch ein sehr einseitiges Urteil. Gewiß kommen diese Werke gegen „Iphigenie" und „Tasso" nicht auf; vergleicht man sie dagegen mit den damaligen Erzeugnissen ihrer eigenen Gattung, nämlich den eigentlichen Singspieltexten, so rücken sie sofort in ein ganz anderes Licht, und Göthe nimmt in der Geschichte des deutschen Singspiels eine Stellung ein, die ihm auch die Musikforschung bis auf den heutigen Tag hartnäckig vorenthält. Steht sie doch noch großenteils unter dem Einfluß des früheren, dilettantenhaften Vorurteils, daß ein Mann, der Beethoven und Schubert nicht zu würdigen imstande gewesen sei, zugleich unmöglich „musikalisch" gewesen sein könne. Als ob das musikalische Empfinden als solches nicht ebenfalls beständigen Wandlungen unterläge, die die Gestalt des „musikalischen Menschen" noch weit problematischer erscheinen lassen, als sie es schon an und für sich ist. Schon aus diesen allgemeinen Gründen ist die Neuausgabe eines Göthischen Singspiels in einer zeitgenössischen Komposition mit besonderer Freude zu begrüßen; sie bringt aber auch im Besonderen noch genug des Neuen. Der Götheforscher lernt „Erwin und Elmire" in einer neuen Bearbeitung des Dichters kennen, die von den bekannten Drucken abweicht und den Herausgeber zum Teil vor ziemlich schwierige Probleme gestellt hat. Vor allem aber tritt des Dichters ganze Stellung zum deutschen Singspiel hier weit deutlicher zutage als in den bloßen Textausgaben. Der Zusatz „Schauspiel mit Gesang" weist noch auf die älteste, aus Frankreich überkommene Form hin, und selbst in Einzelheiten der Gestaltung tritt uns mancher bekannte Singspiel-Typus entgegen. Trotzdem liegt die Welt der Hillerschen Singspiele bereits weit hinter uns. „Erwin" ist zwar noch nicht, wie die späteren Singspiele Göthes, für die Weimarer Hofgesellschaft geschrieben, überragt aber doch an Selbständigkeit und an Geschmack der Ausführung den Weiße-Hillerschen Typus um ein ganz Bedeutendes; es fehlt ihm vor allem der fatale philiströse Beigeschmack, der jenem, trotz allen Pochens auf die gepriesenen französischen Vorbilder, stets noch anhaftet. Mit der Einfügung der Musikstücke ist Göthe zwar verhältnismäßig noch sparsam, dafür stehen aber auch alle diese Einlagen am richtigen Platz und sind außerdem musikalisch sehr dankbar; schon hier zeigt sich, was dann durch alle späteren Opernarbeiten Göthes bestätigt wird, daß er sich nämlich in allen diesen Fällen stets als „Librettisten" gefühlt und die Rechte, ja Vorrechte des Musikers willig anerkannt hat, während er ja bekanntlich im eigentlichen lyrischen Liede hierin eine weit strengere Zurückhaltung übte.

Herzogin Anna Amalia, die Komponistin, war uns bisher als die musikalische Seele des Weimarer Hoflebens bekannt, ohne daß man sich freilich über die Berechtigung dieses Ehrentitels im klaren gewesen wäre. Die vorliegende Ausgabe beweist, daß sie seiner vollauf würdig ist, und macht mit einem Talente bekannt, wie es deren im deutschen Singspiel zwischen Hiller und Mozart nicht eben viele gab. Wir erkennen aber auch zugleich, daß es ganz unangebracht ist, für das deutsche Singspiel einen einzigen musikalischen Typus, etwa den Hillerschen, anzunehmen. Denn die Weimarer Herzogin geht bewußt ihre eigenen stilistischen Wege, die sie zum Teil von Hiller sehr weit abführen. Schon daß sie an Stelle von Göthes „Schauspiel mit Gesang" die anspruchsvollere Bezeichnung „Oper" gesetzt hat, beweist, daß sie mit ihrer Musik höheren Zielen zustrebte. Dafür spricht freilich allerdings nicht sowohl

die Wahl größerer Formen an Stelle der knappen Hillerschen Gestaltung — dergleichen war dem damaligen Singspiel, vor allem dank Benda, bereits ganz geläufig — als vielmehr die geistige Richtung, die jene Wahl verrät. Denn Anna Amalia ist eine feine Kennerin der Opernströmungen ihrer Zeit und ihr Werk beweist, daß sie ihrem Dichter auf seinem Wege zur Veredlung des hausbackenen älteren Singspiels nach Kräften zu folgen entschlossen war. Der eigentliche Hillersche Stil ist bei ihr denn auch am schwächsten vertreten, er blickt nur in Bernardos „Sie scheinen zu spielen" hindurch, in dessen Anfang uns sogar ein motivischer Anklang an Hiller („Als ich auf meiner Bleiche") entgegentritt. Sonst folgt gerade Bernardo dem französischen Muster, von dem sich hinwiederum die übrigen, mit Ausnahme von Elmires Rondo „Was sind all die Seligkeiten" geflissentlich fern halten. Sie schlagen sich vielmehr auf die Seite der Italiener. Was die Buffooper anlangt, so sind zwar ihre derb realistischen Seiten mit richtigem Takt vermieden, dagegen ihre empfindsamen Arietten, die ja damals auch schon in die opera seria eindrangen, mit Glück nachgebildet („Ihr verblühet", „Sieh mich Heil'ger"). Greifbarere Anklänge finden sich dabei an Traëtta (Tindaridi), Piccinni und Paisiello (Mondo alla rovescia). Bei allen höher gespannten Affekten dagegen tritt die opera seria in ihre Rechte, einmal sogar („Hin ist hin und tot ist tot!") in deutlich fühlbarer parodierender Absicht. Wie ernst die Komponistin es auch mit dieser Seite ihrer Aufgabe genommen hat, beweist die Tatsache, daß ihre Wahl auf die strengsten Vorbilder fiel, die es damals gab, auf Meister wie Jommelli und Traëtta. Diese Arien sind durchaus nicht bloße Kulissenreißerei, sondern haben Charakter und einen oft herben Ton; sie ziehen vor allem, wie der Herausgeber mit Recht bemerkt, die Instrumente sehr ausgiebig zum Stimmungsausdruck heran. Ob allerdings Gluck selbst unter den Vorbildern zu suchen ist, möchte ich stark bezweifeln, denn der Anfang des Che farò senz' Euridice gehört zum Gemeingut der Oper von Hasse bis Mozart. Am ehesten könnte man noch bei der herben Chromatik von „Auf dem Land und in der Stadt" auf Gluck raten. Dagegen ist in dem großen Komplex Elmirens „Mit vollen Atemzügen" ein Einfluß der großen Orpheus-Szene Che puro ciel! sicher ausgeschlossen, eben weil der rezitativische Teil im Gegensatz zu Gluck über die Akkompagnatopraxis der Italiener, die dann auch das Melodram übernommen hat, nicht hinauskommt; überhaupt ist das ganze hier gegebene Naturbild noch vollständig rokokomäßig gehalten, ohne den bei Gluck bereits ganz deutlich hervortretenden romantischen Zug. Für jede einzelne Wendung der Herzogin nach einem „Vorbild" zu suchen wäre müßig; es mag genügen, darauf hinzuweisen, daß man sich sehr häufig unter guten alten Bekannten befindet. Hier liegt die Schwäche ihres Talents: ihre Erfindung ist nicht schöpferisch, d. h. sie kommt über die allgemeine Tonsprache ihrer Zeit nicht hinaus. Beginnt doch z. B. der Schlußgesang „Vom Himmel gegeben" mit einem Melodietypus, der, auch vorher längst bekannt, nachher in der Zauberflöte seine höchste Verklärung finden sollte. Dagegen weiß die Komponistin in der Verarbeitung dieses Gemeinguts ein bedeutendes Maß von Geschmack und Kunst zu entfalten. Sie vermeidet vor allem jenes schludrige und ungleiche Wesen, das dem populären Singspiel ihrer Zeit anhaftet, und erweist sich damit wirklich als eine Aristokratin in ihrer Kunst. Besonders gelungen ist ihre Art, den Gang der Arien durch kleine Zwischenspiele, oft rezitativischen Charakters, zu beleben, und namentlich die Schlußteile durch Variieren oder freies Weiterspinnen immer wieder neu und anziehend zu gestalten. Die Ensembles vertreten zwar ihrer Mehrzahl nach noch den älteren Standpunkt: sie sind musikalisch, nicht dramatisch; aber sie verraten doch manche Feinheit im Aufbau, wie z. B. in dem Duett „Sein ganzes Herz dahinzugeben" den schönen Gegensatz von Moll und Dur oder die Gliederung des Duetts „Ja, sie liebt mich", dessen Allegretto am Schluß wieder in den Anfang des Allegros zurückkehrt. Zu selbständigen Orchesterstücken war während der Akte keine Gelegenheit, mit Ausnahme der kurzen Adagios bei „Ich bins! Du bists!", wo die Wiedervereinigung ganz im Sinne der Zeit einen empfindsamen Ausdruck findet; die innere Erregung spiegelt sich nur in den Synkopen, der Dynamik und den auch aus Mozart bekannten kurzen Zweiunddreißigstelmotiven wieder. Dagegen sind die Ouvertüre und der „entreacte" — in Wahrheit eine Ouvertüre zum 2. Akt — zwar ebenfalls italienischen Geblütes, aber doch gut gearbeitete, schwungvolle und noch besser klingende Stücke. Die Herzogin hat hier ihre besondere Freude am Konzertieren der Bläser gehabt, die mit den baßführenden Geigen alle Augenblicke auftauchen. Auch hier scheint das

Vorbild der „Reformitaliener" nachzuwirken. Alles in allem hat der Herausgeber der breiten Öffentlichkeit mit diesem Singspiel ein Werk wieder geschenkt, das nicht bloß des Dichters und des Standes der Komponistin, sondern vor allem seines eigenen Wertes wegen diesen Vorzug verdient, denn es vertritt tatsächlich seine Gattung mit hohen Ehren.

Die Herausgabe der Weimarer Partitur brachte mancherlei Schwierigkeiten mit sich. Mit der Einfügung der ersten drei, in den Götheschen Drucken fehlenden Gesänge wird man sich ohne weiteres einverstanden erklären können. Aber auch sonst ergaben sich verschiedene Probleme, die der Herausgeber zu Gunsten der Wirkung bei einer modernen Aufführung zu lösen gesucht hat. Es handelt sich dabei vor allem um Transpositionen und Striche. Das Werk verlangt nämlich für seine vier Solopartien durchweg sehr hohe Sopranstimmen, auch für die männlichen — offenbar mit Rücksicht auf die in Weimar verfügbaren Kräfte; auch die weiblichen Partien gehen in ungewöhnlich hohe Lagen hinauf. Das hat den Herausgeber veranlaßt, fast sämtliche Sätze nach der Tiefe zu transponieren, um modernen Sängern die Ausführung zu ermöglichen und die männlichen Partien auch wirklich von Männern ausführen zu lassen. Daß dabei der Instrumentalpart hier und da leicht verändert werden mußte, ist kein erheblicher Schaden, schlimmer ist dagegen, daß die für die alte Zeit so wichtige Tonartenästhetik dabei ihrer Rechte verlustig geht. Von einer so feinen und gebildeten Musikerin wie Anna Amalia darf man nicht annehmen, daß sie ihre Tonarten willkürlich wählte. Sie wußte genau, warum sie z. B. den heiteren Schlußgesang in Edur setzte, einer der für die damalige Zeit hellsten und strahlendsten Tonarten. In der Neuausgabe dagegen steht der Satz in Es dur, für das 18. Jahrhundert der Tonart dunkler Feierlichkeit, pathetischer Gebete und düsterer Geisterbeschwörungen. Umgekehrt steht Erwins „Ihr verblühet, süße Rosen" im Original ganz sinngemäß in Es dur, in der Neuausgabe dagegen in dem festlich glänzenden D dur, und ähnlich verhält es sich mit den meisten übrigen Sätzen. Gewiß befand sich der Herausgeber, wenn er mit seinem Werke auf ein möglichst breites Publikum rechnete, in einer Zwangslage, aber schade bleibt es doch, daß darüber ein Stück der Feinheit des Originals geopfert werden mußte. Bedenklicher sind die in den Arien seriösen Stils vorgenommenen Kürzungen. Sie haben ebenfalls den Zweck, dem heutigen Publikum das Anhören und Genießen dieser alten Kunst zu „erleichtern". Tatsächlich führen sie aber zu Gebilden, die weder alt noch neu sind. Der breite Faltenwurf und die Stoffverschwendung gehören nun einmal zum Gewande der opera seria. Wer das zu kürzen und zu beschneiden sucht, gerät mit dem Stil dieser ganzen Kunst in Widerspruch. Ob das große Publikum von heute, das sich übrigens von seinen Meistern mit Begeisterung noch ganz andere Dinge gefallen läßt, über diese „Längen" die Nase rümpft; was tuts? Der Herausgeber hätte also das Odium dieser Striche ruhig den Kapellmeistern überlassen können, denen bei alter Musik zumeist der Rotstift leichter von der Hand zu gehen pflegt. Neuausgaben älterer Musikwerke sollten diese überhaupt stets in ihrer Originalgestalt wiedergeben und das Urteil über ihren Wert oder Unwert der Kritik überlassen. Gerade weil Anna Amalia eine so tüchtige Künstlerin ist, hat sie es nicht nötig, dem modernen Publikum nachzulaufen, sondern kann ruhig darauf warten, ob und wann dieses zu ihr kommt.

Die Ausgabe ist unter der künstlerischen Leitung Walter Tiemanns hergestellt und gereicht dem Geschmack des Verlags zur höchsten Ehre. Es ist ein gutes Zeichen, daß dergleichen Werke trotz der Ungunst der Zeiten noch eine so gediegene Ausstattung, und ein noch besseres Zeichen, daß sie auch Absatz finden.

Hermann Abert.

Bach, J. S. Kreuzstab-Kantate. Faksimile-Druck des vollständigen Autographs. 4°, 14 S. München (1921), Drei Masken-Verlag. 100 *M*.

Bach, Joh. Seb. 24 geistliche Lieder für eine Singstimme. Ausgew. u. nach des Komponisten beziff. Baß mit Klavier- oder Harmonium-Begleitung versehen v. J. Zahn. 7. Aufl. gr. 8°, 30 S. Gütersloh 1922, C. Bertelsmann. 6 *M*.

Bach, J. S. Sechs Sonaten u. sechs Suiten für Violine u. Violoncello solo. Hrsg. u. eingeleitet v. Ernst Kurth. (Musikalische Stundenbücher.) 8°, XXI und 157 S., 1 Titelb. München 1921, Drei Masken-Verlag. 30 *M*.

Beethoven, L. van. Sonate op. 27, Nr. 2 in cismoll. Faksimile des Originalmanuskripts ... samt drei Skizzenblättern ... von

Heinrich Schenker. (Musikal. Seltenheiten. Wiener Liebhaberdrucke. Geleitet v. Otto Erich Deutsch. Bd. I.) Wien 1921, Universal-Edition. 90 *M*.

Beethoven, Ludwig van. Klavier-Sonate c moll, op. 111. Faksimile-Druck des vollst. Autographs. querfol. 42 S. München (1922), Drei Masken-Verlag. 150 *M*.

Brahms, Johannes. Drei Lieder („Mainacht", „Sapphische Ode", „Nachtwandler"). Nach der Handschrift aus eigenem Besitz faksimiliert hrsg. v. Max Kalbeck. (Musikal. Seltenheiten. Wiener Liebhaberdrucke. Geleitet v. O. E. Deutsch. Bd. III.) Wien 1921, Universal-Edition. 90 *M*.

Haydn, Joseph. Zwölf schottische Volkslieder für eine Singstimme m. Pianoforte, Violine u. Violoncell. Musikalische Bearbeitung v. Eusebius Mandyczewski. (Musikal. Seltenheiten. Wiener Liebhaberdrucke. Geleitet v. O. E. Deutsch. Bd. II.) Wien 1921, Universal-Edition. 90 *M*.

Ein Liederbuch aus Schwaben. Bearbeitet von A. Bopp, kgl. Musikdirektor in Urach. 2°, 24 S. Text u. 96 S. Musik. Tübingen 1918, Verlag des Schwäb. Albvereins. 10 *M*.

Diese schöne Gabe des Schwäb. Albvereins sollte in allen deutschen Gauen Nachahmung finden, wenn auch mancher dieser Gaue Mühe haben dürfte, eine ähnliche Reihe von Namen zu einem so einheitlichen Grüpplein zusammenzustellen. Es ist keiner von den ganz Großen darunter; aber immerhin der eines Musikers, der die Entwicklung des Liedes und der Ballade entscheidend beeinflußt hat und mehr als historischen Reiz besitzt: Joh. Rudolf Zumsteeg; von ihm sind fünf gutgewählte Lieder, an der Spitze die Schillersche „Erwartung" wiedergegeben; er übertrifft an innerem Wert doch auch Friedrich Silcher, der freilich als Liederkomponist nicht in seiner vollen Bedeutung erscheinen kann. An der Spitze des Fähnleins der schwäbischen Liederkomponisten steht Chr. Fr. D. Schubart, mit vier Stücken verschiedensten Charakters ausgezeichnet vertreten; nach ihm kommen drei Stuttgarter komponierende Hofmusiker: Joh. David Schwegler (1759—1827), Joh. Christian Gottlieb Eidenbenz (1762—1799), Joh. Christ. Ludwig Abeille (1761—1738), auch der sanfte S. G. Auberlen (1758—1829), alle mehr oder weniger von ihm oder Zumsteeg abhängig, Abeille der „bewußteste" unter ihnen. An diese Gruppe mag noch Zumsteegs Tochter Emilie Z. (1796—1837) angeschlossen werden, von der drei ansprechende Lieder, darunter ein ungedrucktes auf einen Text von Friedrich Kind, aufgenommen sind. Denn die vier anderen Musiker des 19. Jahrhunderts, von denen der Band noch Liederproben bringt, werden durch den Dichter, den sie mit Vorliebe vertonen, zur Gruppe vereinigt: Eduard Mörike. Wie oft mag sich mancher gleich mir gewünscht haben, die Kompositionen von Louis Hetsch (1806—72) und Otto Scherzer (1821—86), die Mörike als erste Vertonungen seiner Lieder selbst gekannt und (in seinen Briefen) zart belobt hat, kennen zu lernen! Dieser Wunsch ist nun erfüllt; dabei zeigt sich, daß das „Elfenlied" von Hetsch, der „Rat einer Alten" von Scherzer trotz der Einfachheit der Mittel den entsprechenden Liedern von Wolf an innerer Erfassung weit überlegen ist, daß einige Lieder von dem schwerblütigen E. Fr. Kaufmann (1803—56) und dem Silcher-Schüler Gustav Pressel (1827—90) auch neben Wolf ihren Platz mit Ehren behaupten.

Herausgegeben ist der Band mit mustergiltiger Treue; die lebendig geschriebene Einleitung bringt alle wünschenswerten biographischen Angaben, bibliographischen Nachweise und musikalischen Winke. A. E.

Monte, Philippe de. Missa ad modulum. Benedicta es sex vocum. In partituur gebracht door Dr A. Smijers. Uitgave XXXVIII van de Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis. 2°, 31 S., nebst den Stimmen u. 2 Beilagen. Amsterdam, G. Alsbach & Co., Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Den Messen Montes, die Maldeghem herausgegeben, reiht sich diese einzeln stehende und von Monte auch einzeln herausgegebene Messe super Benedicta an (Antwerpen, Plantin, 1579): wenn erst die von den Denkmälern der Tonkunst in Österreich geplante Auswahl aus Montes Madrigalen vorliegen wird, wird sich auch das Bild dieses wenigstens an Fruchtbarkeit Lasso und Palestrina nicht unebenbürtigen Meisters einigermaßen runden. Gerade diese Messe ist von Peter Wagner (Gesch. d. Messe I, 225 ff.) eingehend und vortrefflich in ihren Eigentümlichkeiten charakterisiert worden. Smijers,

als peinlicher Herausgeber, liefert dazu nunmehr die notwendige Ergänzung und Berichtigung, indem er zum erstenmal den gregorianischen Choral und die Motette nachweist, die für diese Missa parodia den thematischen Stoff geliefert haben. Es ist eine ihrerzeit berühmte sechsstimmige Motette von Josquin, Benedicta es coelorum Regina, die im übrigen noch einer sechsstimmigen Messe (sine titulo) von Palestrina (G.-A. XXIV, 72 ff.), einer fünfstimmigen von Willaert (Uitg. XXXV der V. v. N. MG) und einer siebenstimmigen von Georg de la Hêle zugrunde liegt. Sie ist, neben der Choralweise, der Neuausgabe dankenswerterweise beigegeben; sie besteht aus drei Teilen, dem sechsstimmigen Hauptteil, einem Duo und einem Schlußglied im Tripeltakt (bis auf das abschließende, wieder zur geraden Taktart zurückkehrende Amen), und Monte hat von dem thematischen Material all dieser Teile den ausgedehntesten Gebrauch gemacht. Da Smijers beabsichtigt, die obenerwähnte Messe von Georg de la Hêle demnächst zu publizieren, bald also alle vier Missae super Benedicta Josquini im Neudruck vor Augen liegen werden, so sei auf Montes Technik vielleicht später im Zusammenhang eingegangen: für diesmal nur soviel, daß in Montes Messe nicht nur ein höchst charaktervolles und meisterhaft gestaltetes Werk (das, da Pleni und Osanna fehlen, gottesdienstlich leider nicht unmittelbar brauchbar ist), sondern eines der Hauptdokumente für die Geschichte der Parodiemesse wieder zugänglich gemacht ist.

A. E.

Mozart, W. A. Klavier-Trio Edur (Köch.-Verz. Nr. 542). Faksimile-Druck des vollst. Autographs. querfol. 26 S. München (1921), Drei Masken-Verlag. 125 *M*.

Schubert, Franz. Franz Schuberts fünf erste Lieder („Der Erlassee", „Widerschein", „Die Forelle", „Erlkönig", „Gretchen am Spinnrad"). In Faksimile hrsg. v. Otto Erich Deutsch. (Musikal. Seltenheiten. Wiener Liebhaberdrucke. Geleitet v. O. E. Deutsch. Bd. IV.) Wien 1922, Universal-Edition. 90 *M*.

Schumann, Robert. Frauen-Liebe u. Leben. Mit einem Vorwort v. Walter Courvoisier. (Musikal. Stundenbücher.) 8°, XV, 34 S. München 1921, Drei Masken-Verlag. 16 *M*.

Weber, Carl Maria v. Lieder zur Gitarre. Ausgew., eingel. u. hrsg. v. Ludwig Karl Mayer. (Musikal. Stundenbücher.) 8°, XIX, 44 S. München 1921, Drei Masken-Verlag. 16 *M*.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Sommersemester 1922

Basel

Prof. Dr. Karl Nef: Mozart, zweistündig. — Repetitorium der Musikgeschichte, einstündig. — Collegium musicum, praktische Übungen mit Stilerläuterungen, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar.

Dr. Wilhelm Merian: Musikgeschichte des Mittelalters (ev. Geschichte der Musiktheorie im frühen Mittelalter), zweistündig. — Übungen zur Lauten- und Orgeltabulaturschrift an Hand von MSS. der Basler Universitäts-Bibliothek, einstündig. — Übungen zur griechischen Notenschrift im Anschluß an des Alypius Εἰσαγωγὴ μουσική, einstündig.

Berlin

Prof. Dr. Max Friedlaender: Das deutsche Volkslied, mit musikalischen Beispielen, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Vorgeschrittene (1. Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten. 2. Erklärung ausgewählter musikalischer Kunstwerke), zweistündig. — Chorübungen, verbunden mit einem Kolloquium über die Geschichte des deutschen Kunstliedes, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte des frühen Mittelalters, zweistündig. — Das deutsche Singspiel des 18. Jahrhunderts, einstündig. — Evangelische Kirchenmusik von Luther

bis Bach, einstündig. — Übungen: Lektüre mittelalterlicher Musiktheoretiker, eineinhalbstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Oskar Fleischer: Grundlagen der vergleichenden Musikwissenschaft, einstündig. — Die klassische Musikperiode Deutschlands, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Curt Sachs: Geschichte des Musiklebens, mit Lichtbildern, zweistündig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Geschichte der musikalischen Praxis, zweistündig. — Collegium musicum (praktische Übungen in der älteren und neueren Musik), zweistündig.

Prof. Dr. Richard Sternfeld: Richard Wagner, I. Teil, einstündig.

(Technische Hochschule.) Dr. Hans Mersmann: Geschichte und Probleme der Oper, einstündig. — Übungen: Grundlage für das Verstehen von Musik, gemeinsame Untersuchungen ausgegewählter Kunstwerke, einstündig.

Bern

Prof. Dr. Ernst Kurth: Studien zur Harmonik und Melodik Schuberts, einstündig. — Das musikalische Volkslied der europäischen Länder, mit besonderer Berücksichtigung der Schweiz, zweistündig. — Allgemeine Musikgeschichte: Das Zeitalter der Renaissance, einstündig. — Seminar: Übungen zum Kolleg über Musikgeschichte, zweistündig. — Collegium musicum (Besprechung und gemeinsame Ausführung von älteren Chor- und Kammermusikwerken), zweistündig. — Akademisches Orchester, zweistündig.

Ernst Graf, Münsterorganist und Lektor für Kirchenmusik: Glockenkunde (Gußtechnik, musikalische Disposition und Beurteilung von Geläuten), einstündig. — Übungen im kirchlichen Orgelspiel (mit Vorführung liturgischer Orgelmusik).

Bonn

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Der strenge kontrapunktische Satz, zweistündig. — Geschichte der französischen Musik im 17., 18. und 19. Jahrhundert, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Privatdozent Dr. Arnold Schmitz: Die symphonische Dichtung von Liszt bis zur Gegenwart, zweistündig. — Einführung in das Studium der Musikgeschichte (Proseminar), zweistündig. — Kolloquium über Schönbergs Harmonielehre, einstündig.

Breslau

Prof. Dr. Max Schneider: Einführung in das Studium der Musikgeschichte mit Übungen verbunden. (Weitere Vorlesungen und Übungen können wegen Umstellung der Bibliothek des Musikalischen Instituts während des Sommersemesters nicht stattfinden.)

Darmstadt (Technische Hochschule)

Dr. Friedrich Noack: Geschichte der Haus- und Klaviermusik, zweistündig. — Johannes Brahms, zweistündig. — Stimmbildung und Vortragsschulung für Redner, einstündig.

Dresden (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Eugen Schmitz: Die Musik der höfischen Lyrik des Mittelalters, einstündig. — Geschichte der komischen Oper zwischen 1800 und 1850, einstündig.

Erlangen

Prof. Ernst Schmidt: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (16. und 17. Jahrh.), zweistündig. — Liturgische Übungen mit musikgeschichtlichen Erläuterungen, einstündig. — Orgelspiel, einstündig. — Theorie der Musik, zweistündig. — Musikgeschichte: Die Ballade, zwei-

stündig. — Ton- und Stimmbildung, einstündig. — Akademischer Chorverein, zweistündig. — Akademischer Orchesterverein, zweistündig.

Dr. Gustav Becking: E. T. A. Hoffmann als Musiker. Prolegomena zur musikalischen Romantik. Mit Aufführungen, einstündig. — Musiktheorie als Einführung in die Musikwissenschaft, vierstündig, mit Übungen. — Gemeinsame Ausführung und Besprechung älterer Vokal- und Instrumentalwerke, mehrstündig.

Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moritz Bauer: Geschichte der Sinfonie, zweistündig. — Besprechung und Aufführungspraxis älterer Kammermusikwerke, zweistündig.

Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Orgel und Orgelmusik im Zeitalter des Barock, zweistündig. — Beethovens Streichquartette, einstündig. — Seminar: a) für Vorgeschrittene: Übungen über Orgelprobleme des Barockzeitalters, eineinhalbstündig. — b) für Anfänger: Einführung in das Studium der Quellen und Denkmäler der Musikgeschichte des Barockzeitalters, einstündig. — c) Collegium musicum (gemeinsame Ausfühung und Besprechung alter Musik), zweistündig.

Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Haydn, Mozart und Beethoven, dreistündig. — Geschichte des gregorianischen Gesanges, zweistündig. — Cantus Missae et Officii (exercitia practica), einstündig. — Kolloquium über neuere Literatur, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, (die Neumen), zweistündig.

Göttingen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig: Geschichte der älteren Instrumentalmusik, dreistündig. — Lektüre mittelalterlicher Musikschriftsteller II, zweistündig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Universitäts-Musikdirektor Karl Hogrebe: Harmonielehre für Anfänger und Vorgeschrittene, je zweistündig. — Kontrapunkt, zweistündig. — Übungen des Universitäts-Singechors, zweistündig. — Praktische Gesangsübungen für Theologen, einstündig.

Halle a. S.

Prof. Dr. Arnold Schering: Grundbegriffe der musikalischen Stillehre, zweistündig. — Hauptwerke der klassischen Messen- und Motettenliteratur, einstündig. — Seminar: Studium ausgewählter Werke J. S. Bachs, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Dr. Hans Joachim Moser: Beethoven, Schubert und ihre Zeit, zweistündig. — Proseminar: Repetitorium der allgemeinen Musikgeschichte 1600—1800.

Prof. Alfred Rahlwes: Übungen im Kontrapunkt, in der Bearbeitung altklassischer Instrumentalmusik, in der Harmonielehre, ein- und zweistündig.

Pfarrer K. Balthasar: Liturgisch-musikalische Übungen: die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes.

Hamburg

Dr. Wilhelm Heinitz: Musikwissenschaftliches Praktikum (Bearbeitung von Phonogrammen), zweistündig.

Hannover (Technische Hochschule)

Dr. Theodor W. Werner: Richard Wagner, einstündig. — Einführung in die Musiktheorie, einstündig. — Musikinstrumentenkunde, einstündig.

Heidelberg

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte des Oratoriums, zweistün-

dig. — Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene, zweistündig. — Collegium musicum (stilkritische Übungen), zweistündig.

Innsbruck

Dr. Rudolf v. Ficker: Choral- und Mensuralnotation, zweistündig. — Die letzten Werke Beethovens, einstündig.

Kiel

Prof. Dr. Fritz Stein: Einführung in die neuere Musikgeschichte (17. und 18. Jahrhundert), zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Prof. Dr. Albert Mayer-Reinach: Geschichte der Orchestermusik im Umriß, zweistündig. — Das musikalische Drama im 19. Jahrhundert, einstündig. — Musikwissenschaftliches Kolloquium, einstündig.

Köln a. Rh.

Dr. Ernst Bücken: Die musikalische Romantik, einstündig. — Musikalische Charakterköpfe aus alter und neuer Zeit, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: a) Lektüre ausgewählter Schriften R. Wagners, einstündig. — b) Stilkritische Übungen (mit Referaten), zweistündig. — Collegium musicum (gemeinsam mit Georg Kinsky), zweistündig.

Georg Kinsky: Geschichte des Orchesters und der Orchesterinstrumente, einstündig.

Dr. Hermann Unger: Musikalische Formenlehre, einstündig.

Leipzig

Prof. Dr. Hermann Abert: Geschichte des deutschen Liedes, dreistündig. — Gluck, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar und Proseminar, je zweistündig. — Übungen im Entziffern alter Notationen (durch den Assistenten Dr. Blume), einstündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Geschichte der deutschen romantischen Oper, vierstündig. — Richard Wagner und Leipzig, einstündig. — Übungen: E. T. A. Hoffmanns musikalische Erzählungen, eineinhalbstündig.

Universitäts-Musikdirektor Friedrich Brandes: Einführung in den Kontrapunkt, einstündig. — Harmonielehre II. Teil, einstündig. — Grundlagen der Komposition, einstündig.

Marburg

Universitäts-Musikdirektor Dr. Hermann Stephani: Die Wiener Klassiker, zweistündig. — Melodie und Harmonie, einstündig. — Übungen im Kontrapunkt, einstündig. — Orgelunterricht, zweistündig. — Collegium musicum (Orchestervereinigung), zwei- bis vierstündig. — Chorübungen und -aufführungen für Stimmbegabte mit dem Konzertverein, zwei- bis vierstündig.

München

Prof. Dr. Adolf Sandberger: Geschichte der Instrumentalmusik nach Beethoven, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger u. Fortgeschrittenere, zweistündig. — Musiktheoretische Kurse, gemeinsam mit Dr. Hans Scholz: 1. Harmonielehre, zweistündig; 2. Kontrapunkt, zweistündig. — Einführung in die Musikwissenschaft, gemeinsam mit Dr. Scholz, einstündig.

Prof. Dr. Herm. Ludwig von der Pfordten: Beethovens Leben und Werke, vierstündig.

Domkapellmeister Ludwig Berberich: Die klassische Polyphonie der Kirchenmusik (Fortsetzung: Die römische, venezianische und neapolitanische Schule), zweistündig.

Jörgen Forchhammer; Einführung in die Sprachphysiologie und Phonetik, einstündig — Einführung in die Stimmphysiologie, einstündig.

Prag

Prof. Dr. Heinrich Rietsch: Die deutsche Oper II (Fortsetzung aus dem Wintersemester), zweistündig. — Die älteste Musik für Klavierinstrumente, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, eineinhalbstündig.

Dr. Paul Nettl: Einführung in die Musikgeschichte II, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Regensburg (Hochschule für Kirchenmusik)

Prof. Dr. Carl Weinmann: Geschichte der Kirchenmusik: Die Restauration der katholischen Kirchenmusik bis zur Gegenwart, zweistündig. — Praktische Übungen hierzu, zweistündig. — Einführung in das Motu proprio Pius X, zweistündig. — Cantus gregorianus, mit praktischen Übungen, zweistündig.

Rostock

Prof. Dr. Albert Thierfelder: Die Harmonik der Griechen und die Tonarten des Mittelalters, einstündig. — Die niederländischen Schulen und ihre Ausläufer, einstündig. — Kontrapunktübungen, dreistündig. — Liturgische Übungen, zweistündig.

Stuttgart (Technische Hochschule)

Hermann Keller, beauftragter Dozent: Einführung in die klassische Kammermusik II, einstündig. — Das Orchester und seine Instrumente, einstündig.

Tübingen

Prof. Karl Hasse: J. S. Bach, mit Vorführungen, einstündig. — Formenlehre, an der Hand von Beethovens Sonaten, einstündig. — Harmonielehre, Kursus für Anfänger und Fortgeschrittene, je einstündig. (Auf Wunsch auch Kontrapunkt). — Chorübungen des Akad. Musikvereins, zweistündig. — Übungen des Akad. Streichorchesters, zweistündig.

Wien

Prof. Dr. Guido Adler: Übungen im musikhistorischen Institut, zweieinhalbstündig. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, zweieinhalbstündig.

Prof. Dr. Robert Lach: Psychologie und Ästhetik der Musik der Gegenwart, zweistündig. — Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft, zweistündig. — Entstehung und Entwicklung des Tanzes, einstündig.

Prof. Dr. Max Dietz: Aus der Glanzzeit des klassischen Musikdramas, dreistündig.

Dr. Egon Wellesz: Einführung in die Notation des christlichen Orients (mit Übungen), zweistündig. — Die Anfänge der Oper, einstündig.

Dr. Wilhelm Fischer: Allgemeine Musikgeschichte II, vierstündig. — Die Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts (Fortsetzung), zweistündig. — Einführung in die musikalische Literatur, zweistündig.

Dr. Alfred Orel: Liturgik und Tonkunst, einstündig. — Das Variationsprinzip in der abendländischen Musik, zweistündig.

[Dazu noch Vorlesungen der Lektoren H. Grädener, H. Gál, F. Pawlikowsky, H. Dachrawa, F. Moser.]

Zürich

Prof. Dr. Eduard Bernoulli: Einführung in die Geschichte des Chor- und Sololiedes, zweistündig. — Instrumentalwerke und kleinere Vokalwerke Händels, einstündig. — Musiktheoretische Schriften des Mittelalters (mit Lektüre), einstündig.

Dr. Fritz Gysi: Mozarts Opern, einstündig. — Brahms, einstündig.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Halle a. S.

In der 3. Versammlung am 24. Januar hielt H. Mund einen Lichtbilder-Vortrag über „Stilentwicklung des Orgelgehäuses in fünf Jahrhunderten". Folgender Bericht wurde zur Verfügung gestellt.

Die Bedeutung des Orgelgehäuses oder -Prospektes soll weder über- noch unterschätzt werden. Musikalisch ist es ziemlich unwichtig, selbst wenn es klingende Prospektpfeifen enthält, aber als auffallendes Ausstattungsstück der Kirche soll man ihm gebührende Achtung erweisen.

Die ältesten noch erhaltenen Prospekte stammen aus dem 15. Jahrhundert und zeigen spätgotische Formen, die vielfach an die Schreinaltäre jener Zeit erinnern, im Aufbau zierlich, in der Ornamentik virtuos. Glänzende Beispiele: Münster-Straßburg, Marien- und Jakobi-Lübeck, Marien-Dortmund, einfachere in Sebaldus-Nürnberg, Kiedrich (Rheinland). Auch in England und Nordfrankreich sind einige hübsche gotische Orgeln erhalten.

In der Renaissancezeit wird mehr Wert auf ruhige Massenwirkung und harmonischen Aufbau gelegt. Sehr schöne Gehäuse dieser Art stehen noch in: Ulrich-Augsburg (noch mit gotischen Anklängen), Martin-Landshut, Herzogenbusch, Marien-Stendal, Martini-Halberstadt, Petri-Lübeck, Stephan-Tangermünde, Marien-Elbing, sämtlich aus dem 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts.

In der Weiterentwicklung zum Barockstil wird das Orgelgehäuse immer üppiger, aber auch oft schwülstig und überladen. Besonders edle und verhältnismäßig maßvolle Beispiele in Danzig (Marien, Johannis u. a.), Bartenstein (Ostpr.), Marien-Stralsund, Magdeburg (Johannis, Ulrich, Jakobi), alle aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In der Folge geht Klarheit des Aufbaus und die Feinheit der Dekoration immer mehr verloren, wofür Dom in Merseburg, Petri-Görlitz, Kloster Oliva bei Danzig und Grüssau (Schlesien) typisch sind. Rühmliche Ausnahmen bieten u. a. die Gehäuse der berühmten Orgelbauer Silbermann in Dresden, dessen letztes und größtes Werk in der katholischen Hofkirche zu Dresden steht, und Joachim Wagner in Berlin; ihre Gehäuse zeigen bei allem Reichtum der Schnitzereien einen logischen Aufbau. Von letzterem wurden gezeigt: Berlin-Marienkirche und Garnisonkirche, Potsdam-Garnisonkirche (von Bach 1747 gespielt!), zwei Orgeln in Jüterbog und drei besonders schöne aus Brandenburg a. H., von denen die im Dom noch das fast unveränderte alte, schöne Werk besitzt. Eine Reihe bemerkenswerter Prospekte stehen noch in Königsberg, von denen die im Dom, in der Schloßkirche und andere als typisch für die ostpreußische Art, die die Breitenentwicklung liebt, vorgeführt wurden. Der bedeutende schlesische Orgelbauer Engler in Breslau war mit einigen seiner Hauptwerke, darunter der herrlichen Orgel in der Nikolaikirche zu Brieg vertreten, die einen Begriff von der Prachtliebe schlesischer Gemeinden gibt.

Einige schon zopfig anmutende Prospekte, wie im Dom zu Fulda und der hl. Geistkirche in Danzig, geben Zeugnis von den letzten Ausklängen des Barock. Eine originelle Dorforgel, zusammengebaut mit Altar und Kanzel, in Dyrotz bei Potsdam schloß die Reihe der historischen Stile ab.

Im 19. Jahrhundert riß die organische Fortentwicklung in der Baukunst ab und es begann die Zeit des Tastens und Nachahmens. Man versucht sich namentlich in der Nachbildung der Gotik ohne rechtes Verständnis für den Geist dieses Stiles, klebt sozusagen nur Motive, die der Steingotik angehören, unorganisch zusammen, und so entstehen jene abschreckenden gotischen Orgelgehäuse, die zu Tausenden unsere Kirchen verunzieren. Einige erfreuliche Ausnahmen stehen z. B. im Dom zu Frankfurt a. M., in Halle (Magdalenen und Paulus), Liegnitz (Kaiser Friedrich Gedächtnis), Bitterfeld und Neustettin.

Verfehlt sind ferner meist die Versuche, den Barockstil mit unzulänglichen Mitteln nachzuahmen (so in Nikolai-Potsdam) oder aus antikisierenden Motiven einen neuen Orgelstil zu finden, so in zahlreichen Kirchen der Schinkel-Periode und auch in Frankreich (St. Madeleine und St. Sulpice in Paris). In neuester Zeit ist der sog. offene Prospekt aufgekommen, der auf den oberen Abschluß ganz verzichtet und die Pfeifenmündungen frei zeigt. Von modernen Architekten wird diese Art gern gepflegt, aber meist mit wenig Glück.

Da häufig ein altes gutes Orgelgehäuse deshalb geopfert wird, weil es ein modernes, umfangreiches Werk nicht aufnehmen kann, zeigte der Vortragende an Beispielen aus alter und neuester Zeit, wie man ein altes Gehäuse geschickt erweitern kann, ohne seinen Kunstwert zu schädigen, z. B. Magdeburg, Petri 1721/1914 und Halle, Ulrich 1675/1905.

Einige mehr ins technische gehende Ausführungen über zweckmäßige Aufstellung und innere Anordnung moderner Orgeln, Forderung, daß Architekt und Orgelbauer sich in Verbindung setzen müssen, daß der Orgelraum nicht zu eng zu bemessen und ein Fenster oder eine Rosette hinter der Orgel zu vermeiden sei, Ratschläge über Stellung des Spieltisches usw., sowie die Mahnung der Erhaltung und Pflege der Orgeln erhöhte Aufmerksamkeit zu schenken, schlossen den Vortrag ab. Kurze Hinweise machten außerdem mit den Orgelwerken selbst, ihren Erbauern und ihren Schicksalen bekannt.

In der 4. Sitzung, Anfang März, sprach Prof. Werner-Bitterfeld über Musikgeschichte in Sachsen-Thüringen. Der Vortragende führte folgendes aus.

Die Landschaft Sachsen-Thüringen umfaßt die Provinz Sachsen, Großthüringen, die Freistaaten Sachsen und Anhalt. Dieses Gebiet, zusammengeschweißt aus einem politischen Trümmerfeld, weist in musikalischer Hinsicht grelle Gegensätze auf. Bodengestaltung, Klima, Stammesanlagen, politische und religiöse Vergangenheit sind bald mehr, bald weniger maßgebend gewesen für die Musikfähigkeit und Musikfreudigkeit der Bewohner. Von der niederdeutschen Altmark bis zum Kamme des Thüringer Waldes ist eine sich mehr und mehr steigernde Anlage und Neigung unverkennbar. Vor allem ist es die geistliche Chormusik, die von den städtischen Kantoreien und den ländlichen Adjuvantenchören von den Zeiten der Reformation an gepflegt wurde. Auch die Oper hat von ihren Anfängen, den geistlichen Spielen der Lutherzeit und von der ersten deutschen Opernaufführung am 9. Oktober 1627 zu Torgau bis zum Lebenswerke des Sachsen Richard Wagner, durch die fürstlichen Theater wie durch die öffentlichen Schaubühnen in Leipzig und Naumburg reichste Förderung erfahren.

Hans Gaarz.

München.

Am 11. April sprach im Porzia-Saale des Museums Herr Dr. Erwin Kroll über „E. T. A. Hoffmann als Musiker". Wir können auf eine Inhaltsangabe des ausgezeichneten, fundierten Vortrags verzichten, da Dr. Kroll den Jubiläums-Artikel über Hoffmann für das Juniheft der „ZfM" liefern wird. Außer den zahlreichen Beispielen am Klavier, die der Vortragende selbst gab, hörten wir durch Herrn Prof. Dr. Richard G'schrey Hoffmanns Klaviersonate in Fmoll sowie Bruchstücke aus der Sonate in cismoll; Frau Hanna Lutz-Wilfrid (Sopr.) und Herr Julius Brombacher (Ten.) erfreuten durch den Vortrag der sechs italienischen Duette Hoffmanns, deren Neudruck im Inselverlag bevorsteht.

A. E.

Mitteilungen

Honorarprofessor Dr. Theodor Kroyer in Heidelberg ist zum o. Professor ernannt worden.

An der Wiener Universität hat Dr. Alfred Orel sich habilitiert. Das Thema seines Probevortrags war: „Beethovens Einfluß auf die Musik des 19. Jahrhunderts"; das seiner Habilita-

tionsschrift: Über rhythmische Qualität in mehrstimmigen Tonsätzen aus dem 15. Jahrhundert".

Am 4. April hat Prof. Dr. Wilhelm Altmann in Berlin seinen sechzigsten Geburtstag feiern können. Möge der unermüdliche Herausgeber, der liebenswürdige Vorstand der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek zum Nutzen der musikwissenschaftlichen Forschung noch lange seines Amtes walten!

Dr. Ernst Bücken hat im Lauf des Wintersemesters den Musikgeschichts-Unterricht am Kölner Konservatorium übernommen.

Erich Anders hat mit seiner Übersiedlung nach Berlin sein Lektorat an der Universität Bonn aufgegeben.

An den Universitäten der Tschechoslowakischen Republik fanden und finden folgende Vorlesungen statt: Prag: Prof. Zd. Nejedlý: W.-S.: Die Oper bis Gluck. J. S. Bach. Musikwissenschaftl. Seminar. — S.-S.: Die Oper Glucks. Musikwiss. Übungen. — Brünn: Doz. Vladimir Helfert: W.-S.: Die Monodie und Anfänge der Oper. — S.-S.: Ästhetik der freien musikal. Formen. — Preßburg: Prof. Dobr. Orel: W.-S.: Die griechische Musik. Die tschechoslowakische Musik bis zum 16. Jahrh. — S.-S.: Die altchristliche Musik. Die tschechoslowak. Musik vom 16. Jahrh. an. Paläograph. Übungen mit Berücksichtigung der tschechoslowakischen Denkmäler.

Die Basler Ortsgruppe der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft hat im vergangenen Winter wiederum verschiedene musikalische Veranstaltungen und Vorträge organisiert. Durch den Berner Organisten Ernst Graf wurden mit Zuziehung verschiedener Hilfskräfte französische Weihnachtslieder (Noels) zu Gehör gebracht, die Graf für Orgel, Englischhorn, Chor und Solostimmen eingerichtet hat. Ein Abend, der jüngeren Basler Komponisten reserviert war, machte mit Streichquartetten von Rudolf Moser, Louis Kelterborn, und Liedern von Hans Münch bekannt. Mit solchem Eintreten für die zeitgenössische Produktion hat sich die Gesellschaft vielen Dank erworben. An Vorträgen fanden statt: von Prof. A. Tirabassi aus Brüssel über Die Große Epoche der flämischen Musik; von Prof. Sandberger aus München über Beethovenforschung, und von Prof. W. Gurlitt aus Freiburg i. Br. über Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Gotik. Die Ortsgruppe erfreut sich eines regen Interesses und einer stets wachsenden Mitgliederzahl. Sie steht unter der Leitung von Dr. W. Merian.

In der Ortsgruppe Zürich der „Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft" sprach im Jan. 1922 Dr. Fritz Gysi über „Berlioz und Shakespeare" mit musikalischen Erläuterungen, unter Mitwirkung von Alice Frey (Sopran), Maria Mülkens vom Züricher Stadttheater (Alt) und Walter Frey (Klavier). Im Februar referierte Wanda Landowska über die Frage, für welches Tasteninstrument J. S. Bach seine Klavierwerke geschrieben, für Cembalo oder Clavichord, wobei sie mit überzeugenden inneren Gründen für das Cembalo plädierte.

Für das im Entstehen begriffene Musikalische Institut der Universität Tübingen (Leiter: Prof. Karl Hasse) ist eine Orgel von einundzwanzig Registern erworben worden (Erbauer: Walcker-Ludwigsburg).

Der am 26. Febr. 1920 in Münster i. W. von Franz Ludwig gegründete und geleitete Bund zur Pflege der Klaviermusik in historischer und wissenschaftlicher Umrahmung („Ludwigsbund") hat in den zwei Jahren seines Bestehens in wöchentlichen Zusammenkünften eine Reihe wertvoller Referate und praktische Vorführungen gezeitigt.

Die Robert Schumann-Gesellschaft in Zwickau veranstaltet am 17. und 18. Juni ihr erstes Schumann-Fest. Es sind drei Konzerte geplant. Festdirigent ist Hans Pfitzner. — Im Schumann-Museum ist gleichzeitig eine Sonderausstellung von unbekannten Handschriften Schumanns. Die Gesellschaft hat jetzt den großen schriftstellerischen Nachlaß Schumanns, enthaltend viel völlig Unbekanntes, für das Museum angekauft.

Bei unserer — glücklicherweise im Februarheft erschienenen — Mitteilung, Prof. Leo Kestenberg sei auf einen Lehrstuhl für angewandte Musikpolitik berufen worden, sind wir einem Aprilscherz zum Opfer gefallen, der ursprünglich von der „Allg. Musikzeitung" ausgegangen ist. Wir müssen das berichtigen, und sind der „Allg. M.-Z." nicht böse, daß sie sich auch auf unsere Kosten etwas erheitern kann.

Am 26. April starb zu Wien Dr. Richard Batka, geb. 14. Dez. 1868 zu Prag, am bekanntesten geworden durch seine langjährige Tätigkeit am „Kunstwart" und an dessen Unternehmungen, bei der er einst — er war zuletzt ein stiller Mann geworden — Frische und Witterung bewiesen hat. Unter seinen ausgebreiteten publizistischen Arbeiten finden sich auch wissenschaftlich fundierte, von denen vor allem seine unvollendet gebliebene „Geschichte der Musik in Böhmen" (1. Buch: Böhmen unter deutschem Einfluß 900—1333), Prag 1906, zu nennen ist.

Die Stadt Halle a. S. rüstet sich in diesem Frühjahr nach 35 Jahren zum ersten Male wieder das Gedächtnis ihres größten Sohnes festlich zu begehen. Als Zeitpunkt sind die Tage vom 25.—28. Mai festgesetzt. Der Plan ist, sowohl einen Überblick über das gesamte Schaffen Händels, wie einen Einblick in die besonderen Tiefen seiner Kraft zu geben. „Semele" und „Susanna" als Oratorien, „Orlando furioso" als Oper, ein Kirchen-, ein Kammer- und ein großes Symphoniekonzert sollen vorgeführt werden. Ausführende sind im wesentlichen Hallesche Persönlichkeiten, die Nober Franz-Singakademie, das Stadt-Theater, die Hallesche Singakademie, der Stadt-Singechor. An Dirigenten sind beteiligt: Prof. Rahlwes, Dr. Göhler, Oskar Braun, Karl Klanert, Willi Wurfschmidt, überdies ein große Anzahl einheimischer und auswärtiger Solisten. Ferner sind geplant eine Festsitzung in der Universität (mit Rede des Prof. Dr. Arn. Schering), ein feierlicher Gottesdienst in der Marktkirche (mit Predigt des Privatdozenten Pfarrers Lic. Bauke), eine Händel-Ausstellung u. a. m.

Im Museo Poldi-Pezzoli in Mailand waren unter den, laut Friedensvertag von St. Germain an Italien ausgelieferten Kunstgegenständen auch die Musik-Handschriften — darunter ein Teil der Trientiner Codices — und Drucke aus früher österreichischem Besitz ausgestellt.

Kataloge

List & Francke, Leipzig, Gellertstraße 16. Lager-Verzeichnis Nr. 474. Musikliteratur, Musikalien, Theater. Leipzig 1922.

Oskar Rauthe, Berlin-Friedenau, Handjerystr. 72. Verz. Nr. 96. Wertvolle Autographen. I. Musik und Theater.

April — Inhalt — 1922

	Seite
Alfred Einstein (München), Briefe von Brahms an Ernst Frank	385
Theodor Wiehmayer (Stuttgart), Der „Große Takt"	417
Bücherschau	428
Neuausgaben alter Musikwerke	436
Vorlesungen über Musik an Hochschulen	440
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	445
Mitteilungen	446
Kataloge	448

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Achtes Heft 4. Jahrgang Mai 1922

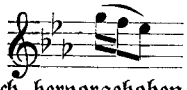
Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 90 Mark, fürs Ausland: 5 $, 25 s, 30 Fr, 22 Kr, 14 fl h. jährlich; Einzelhefte 9 Mark usw.

Die Sinfonien Franz Becks

Von

Robert Sondheimer, Berlin

(Schluß)

Der weitere Verlauf sei nur kurz gezeichnet. Eine reizvolle Kombination folgt auf die andere. Das inhaltliche Geschehen berauscht uns. So kunstvoll abwechslungsreich die technischen Mittel auch verwandt werden, nur der nachgrabende Stilistiker wird sie beachten. Auf das zweite Thema folgen zweitaktige Verbindungen (entnommen dem Teil F und auf den Terzschritt des zweiten Taktes  hinweisend, was durch die identische Begleitfigur der 2. Violine noch hervorgehoben wird). Es folgt die Calandostelle, die motivisch aus Takt 9 und auch aus Takt 4 des ersten Themas gewonnen ist und doch in stärkstem Kontrast zu allem Vorhergehenden steht und die neue, phantastische, freie Art musikalischer Komposition herrlich dartut, rhythmisch, dynamisch, harmonisch gegensätzlich, also dualistisch, und doch organisch verbunden ist. Die Melodiefolge in ihr ist dieselbe wie in Takt 2 und 3 des Anfangs. Das ist höchste Kunst, wenn aus der Form derart suggestiv ihr Gehalt spricht. Auch im folgenden Tutti beachte man die motivische Beziehung (die Oberstimme in Terzen auf- und abwärts, siehe Teil F usw.), ebenso in der Coda des 1. Teils (der, wie auch meistens bei Stamitz, nicht wiederholt wird), in der das Motiv des zweiten Taktes vom ersten Thema mit der Abwärtsbewegung der Calandostelle zu einer neuen Variante gebracht ist. Selbst diese allgemeineren, nur breiteres Relief gebenden Stellen zieht Beck in den Organismus ein, und diese Beziehungen sprechen so elementar unsere

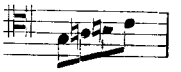
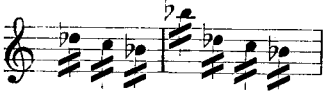
Empfindung an, daß von dem Aspekt irgendwelcher Arbeit das Bewußtsein zunächst gar nicht berührt wird. Der Widerspruch allerdings zwischen dem Kontrast, der doch immer abbrechend wirkt, und dem Versuch, eine große ununterbrochene Kette des Geschehens zu knüpfen, scheint nicht behoben, denn zwischen beiden pendelt Becks Satztechnik hin und her, wie der Satz auch in seinem weiteren Verlauf zeigt. Dieser Vorwurf ist begründet, erklärt sich aus dem dualistischen Grundstil und haftet prinzipiell auch Haydn und Beethoven an. Hier sind der Satzkürze entsprechend die einzelnen Unterteile nur kleiner als bei jenen und deswegen fällt dieser Gegensatz eher auf. (Insofern ist die Haydnsche Formerweiterung auch hier eine Lösung.) Es gilt zu erkennen, daß es sich bei diesem Stil nie darum handeln kann, alles Einzelne und Kleinteilige zu vermeiden (das verhindert schon die thematische Exposition), es braucht sogar der Zerlegungen, um nachher Zusammenfassungen zu bilden und zu entwickeln (siehe die typischen Bildungen der zwei Sätze nach dem Thema), es ginge über die Kraft dieses Stils, das Thema unermeßlich zu steigern (zur „unendlichen Melodie"), es handelt sich nur darum, aus dem Kleinteiligen doch einen Organismus zu schaffen, d. h. es kommt bei der künstlerischen Wirkung dieses Stils nur auf die Proportion des Kleinteiligen zum Großzusammenfassenden an. Nie ist Beck hierin übertroffen worden. Erscheint uns der Wechsel der Kontraste zu bunt, so beeinflußt uns außer der kleinen Form eigentlich eine spätere Stilentwicklung, die durch schillernden Farbenreichtum die Fläche „gliedert", nicht durch scharfen Kontrast mehr, der ein noch wesentlich lineares Mittel ist (siehe Meyerbeers Beurteilung seit Wagner)[1].

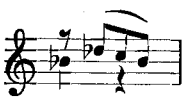
So sehen wir einen Inhalt von größter Mannigfaltigkeit, die aber stets sich nachträglich motivisch erklären läßt, also begründet ist; dadurch erst wird der Dualismus großformal brauchbar. Allerdings vom Monumentalen der Händelepoche ist keine Rede mehr, dieses suchte die frühe Sinfonie al fresco durch das Tutti wirksam zu erhalten, nur die Starre lösend. Aber der Dualismus baute sich schließlich in der thematisch periodisierten Stilistik zum äußersten Gegensatz des Monumentalen aus. Trotzdem mußte versucht werden (kontra Wagenseil), größere Form lebensfähig zu gestalten. Dies geschah durch nochmalige Steigerung des Dualismus, indem der subtile Dualismus der Einzelheit eine detaillierte Technik der Motivik aus sich gebar. Hierauf bleibt die neue Kunst eingestellt (Riemann nannte dies „Individualisierung"), weswegen sie leicht ihren artistischen Anstrich erhält (die Anklage Tolstois). Aber diese subtile Technik, die das Thematische so fein zergliederte, gewann hiermit auch das den Inhalt einigende Band, ja sogar die Bausteine des Inhaltlichen und damit das Mittel zu formaler Ausdehnung[2].

Beck erscheint nach der Sinfonie von Stamitz (op. 4), die das Ende der großen

[1] Boccherini bediente sich in konsequenter Entwicklung ein Jahrzehnt etwa nach Beck der mehrstimmigen Technik, die ins moderne Wunderland führte, über Beck hinausführte, aber neben der noch so jungen Forderung thematischer Periodisierung nicht eindeutig genug auftreten konnte, weswegen diese Entwicklung nicht schon von den Klassikern, sondern erst von Weber, Chopin und den Romantikern, schließlich von Wagner weitergeführt wurde.

[2] Vielleicht wird eine spätere Zeit scharf über die „große Form" der Klassiker urteilen. Wir haben hier ihr Entstehen beleuchtet. Die groben Posaunen Liszts bedeuten den berechtigten Versuch, das Detailierte des Aspektes durch wieder primitiveren, grelleren Dualismus abzulösen, der eher zu einem monumentaleren Gesamteindruck führen könne. Ähnlich liegt Mahlers große Bedeutung in seinem Versuch, die alte dringende Aufgabe der großen Form zu lösen, die er ähnlich wie Beck, vom Inhaltlichen ausgehend, bezwingen will.

Form zu bedeuten schien, mit dieser reichen Detaillierung als Retter. Diesen Ausführungen entsprechend muß die Durchführung schon jetzt bei Beck zum Mittelpunkt der Sinfonie werden. Sie weist auch schon den für die klassische Zeit typischen Ausbau auf. Zunächst einzelnes Herausgreifen, dann die große Linie zur Reprise. Beide Bestrebungen müssen vereint sein, um ihr (wie dem Satz im ganzen) gerecht zu werden. Eine größere Synthese muß ihre Existenz als notwendig hinstellen können. (Analytisch sei bemerkt, daß der Zusammenhang wieder überall motivisch begründet ist.) Zuerst werden also einzelne Abschnitte gebildet[1], dann beginnt mit  im Baß die „große Linie", siehe Teil E, dessen Aufschwung nun ausführlicher und tiefgreifender behandelt wird. In der 2. Violine setzt ein energisches Motiv, eine prachtvolle Umformung des Teils C, letzter Takt, ein, auf das die Bewegung des Schlußtaktes von B unisono als Höhepunkt folgt (schließlich noch in Gegenbewegung zweistimmig, siehe 1. Takt Teil E). Wir sehen alle Formen der „Arbeit" verwandt (rhythmisch, dynamisch, harmonisch, dann motivisch in einer Einzelheit oder in mehreren Elementen oder thematisch in einer ganzen Gruppe verändert; thematische Arbeit nenne ich, wenn aus dem gegebenen Material ein neues thematisches Gebilde geschaffen wird). Bewundernswert ist die überzeugende Kraft, mit der Beck vorher getrennte Elemente zu verbinden weiß. Man beachte die geniale Fortführung der Anfangstakte des zweiten Themas, die eine Umarbeitung der ursprünglichen Fortsetzung ist, aber zugleich der Durchführungsstelle  entnommen ist. Meistens handelt es sich nur um motivische Umformungen, am entscheidensten Punkte, am Ende der Durchführung, läßt sich die Empfindung nicht meistern, ein neues thematisches Bild (Hornsolo) krönt als Quintessenz alles Geschehen, in einer thematischen Arbeit von breitem Fluß (die zwei ersten Takte des ersten Themas sind bei diesem Hörnersolo in Gegenbewegung verlangsamt). Man kann diese Stelle als zur Reprise schon gehörig betrachten, wenn man letztere mit dem zweiten Thema beginnen läßt, aber letzteres hat (wie die Hornstelle) noch Durchführungscharakter (die Fortsetzung des zweiten Themas bringt eine prachtvolle motivische Entwicklung mit einer Sequenzreminiszenz von dall' Abaco (Denkmäler II, Bd. 1, S. 123 z. B.), deren sich auch Gossec und Haydn noch bedienen). Mit der thematischen Arbeit (des Hornsolos) läßt Beck nun vollends Wagenseils Durchführungen hinter sich, entsprechend der Vergrößerung vom Motivischen und Kleinthematischen zu ausgedehnter Themenbildung, die daneben altmodisch aus kontrapunktischen Techniken konzipiert oder nur als Varianten erscheinen; Haydn scheint konsequent zu einem neuen formalen Mittel zu entwickeln, was bei Beck als inhaltliche Potenzierung nur anmutet. Denn es ist wohl eine Umformung der zwei ersten Takte des ersten Themas, aber von einer solch ursprünglichen Empfindung, daß man sie eher als Eingebung bezeichnen muß, statt als Verarbeitung des ersten Themas. Aber auch Teil B dieser thematischen Periode (im

[1] (S. z. B.  aus Takt 2 des 1. Themas.)

Baß setzt es ein) ist motivisch mit dem ersten Thema verknüpft und zwar mit der dem Teil A entsprechenden Stelle (Schlußtakt B = Anfangstakt C des 1. Themas). Wir müssen also hier eine Stelle thematischer Umformung konstatieren, die von größter Wichtigkeit für die kommende Entwicklung der Musik war (siehe Joh. Chr. Bach, Sinfonie C dur, Saraſin 775, letzter Satz). Denn dies ist auch der entscheidende Fortschritt der Beethovenschen gegenüber der Mozartschen Durchführung. Wunderbar ist die Konzeption, die nach den Höhepunkten der Durchführung und dieses letzten Abschlusses an keine Reprise denken kann, die das Schwergewicht verschieben, d. h. den ganzen Satz unwirksam machen würde. Der Schluß erscheint daher nur als Abgesang und Abrundung. Hierin erkennen wir vor allem den großen Meister, daß sein Kunstwerk, vollendet durchdacht, ohne Widerspruch vor uns steht. Diese Stelle führt daher wieder vor Augen, wie sehr der Ausdruck der Empfindung über die Form gebietet, ja sie zeugt, technisches Geschick ganz im inhaltlichen Zweck aufgeht. Auch im einzelnen: Nur visionäres Schauen vermag im Hornsolo eine Einzelheit aus der Bildfläche der ganzen Symphonie so plastisch heraus zu projizieren. (Nach ihrem Erlöschen scheint die Bildfläche wieder zurückzufallen.) Hier ist die Vollendung einer Kunst erreicht. Und kaum ein paar Jahre höchstens nach Wagenseil, auf dem Boden der neuesten Entwicklung, formal, sprachlich, romantisch (statt kleinem Dorismus)[1]. Dem Fortschritt dieser Symphonie gegenüber seinem op. 1 ist mit den Aspekten des großformalen Ausbaus, der größeren inhaltlichen Durchdringung nicht Genüge getan; sprachlich zeigt er sich in der größeren Lebendigkeit, Beweglichkeit, Nüancierung der Ober- und auch der Begleitstimmen. Jetzt erst vermag die Romantik durchzubrechen, die vorher noch beschwerlich ihren Ausdruck gesucht hatte; das gehalten-Dorische der älteren Zeit, das in der g moll-Symphonie op. 1 aus den wie mit Gewalt hingestellten Noten, aus den Pausen, aus den zu wenigen Noten sprach, ist jetzt verschwunden (damit auch der Rest von Suitenmonumentalität); das chromatisch Melodische ist neben der formalen Technik ein wesentliches Hilfsmittel dieses Resultats. Das Starre hat sich bei dem Melodischen ins Fließende aufgelöst — bei dem einzelnen Ton gibt es schon ausdrucksvolles crescendo und dim. — (auf Sammartini ist verwiesen worden). Hier erscheint die deutsche thematische Melodie zum ersten Male ausdrucksreich, beweglich, nüanciert, mozartisch. Das Rhythmische ist (wie die zwei ersten Takte schon zeigen) von einer Freiheit, von einer Mannigfaltigkeit, neben denen Sammartinis Versuche in der Symphonie als vorsintflutlich, täppisch erscheinen. Dazu zeigt die in den Stimmen hin- und herspringende Bewegung eine wieder beginnende Mehrstimmigkeit[2]. Die g moll-Symphonie erscheint hiergegen wie ein schüchterner Beginn. (Diese Bewegung zur Mehrstimmigkeit so zu steigern, daß sie außer dem Zweck der Bewegung allgemeiner motivisch, sprachstilistisch verwandt wird, ist von Boccherini unternommen worden[3].) Aus diesen sprachlichen Fortschritten er-

[1] Dorismus als Stilbezeichnung (nach der griechischen Architektur) verstanden.

[2] Die homophone Kunst besitzt sie in geringem Maßstab schon durch die Mehrzahl der Stimmen.

[3] Daß Beck aber auch hierin den Weg in die Zukunft wies, möge der wunderbar instrumentale Klang der Hörner in der Coda nach dem Hornsolo beweisen, der wie aus einer feenhaften Ferne einen letzten Hall der verklungenen Melodie in die gegenwärtige Szene hineinsendet. Becks Kunst muß aber doch noch als wesentlich homophon verstanden werden, denn die primitive Linearität der Vorgänger mußte erst von einer Feder berichtigt werden, die abwechslungsreiche Bewegung, Konturen, Charakteristik, organisches Leben in sie hineintrug, zum ersten Male ein Gemälde künstlerischer Voll-

wächst ein neu Inhaltliches, das der pochenden Sehnsucht Erfüllung bringt, alle Frühlingskammern öffnet. Riesig ist der Fortschritt, sei es, daß wir ihn formal, technisch in der Bereicherung der Mittel, oder inhaltlich in der sich ergebenden künstlerischen Wirkung beachten[1]. Ja, die Distanz zwischen dieser und der g moll-Sinfonie scheint fast größer zu sein als zwischen der g moll-Sinfonie und Wagenseil. Solches kann innerhalb so kurzer Zeit nur das Genie vollbringen, ein Stürmer und Dränger in des Wortes verwegenster Bedeutung. Wie armselig erscheinen uns Vereinfachungen eines Expressionismus gegenüber einer solchen, künstlerischen Reichtum gebärenden Kraft. Hier wird eine Sinfonie zum Mittelpunkt vorausgehender und nachfolgender Kunst. Vorher konnte es verschiedene Formrichtungen geben (Italiener, Wagenseil, Stamitz), jetzt gibt es nur einen gemeinschaftlichen Ausgang, den auch die Italiener jetzt aufsuchen; bei Pugnani (Trio, Sarasin 415), bei Boccherini (op. 16, Nr. 3, 2. Satz) ist Beck auch wörtlich nachweisbar. Auch alle älteren Kunstformen geraten jetzt in Vergessenheit. Beck und Boccherini repräsentieren die individuelle Höchstleistung der neuen Sinfonie, wenn auch eine Unterart, die galante Sinfonie, als Masse siegreich bleibt.

Dieser hohen Wertung des ersten Satzes entspricht auch der Menuettsatz dieser Sinfonie. Das Menuett war, wie schon bemerkt, erstaunlicherweise — denn von ihm ist so viel Wesens gemacht worden (bezüglich seiner Einführung durch Stamitz oder bezüglich der Herleitung der Sinfonie aus dem Tanz) — der schwächste Punkt der deutschen Sinfonie bisher gewesen. Als dritter Satz vor dem vierten war es ein kurzes, armseliges Gebilde, dessen Dasein in der Sinfonie nicht recht begreiflich und das selten von einem frischen Zug der Erfindung befruchtet war. Hier war die streng abgezirkelte periodisierte Fessel jeglicher Freiheit im Weg, so daß diese Sätze, die doch in nuce das neue konstruktive Element von altersher bewahrten, weder inhaltlich noch formal eine Bedeutung gewinnen. So lange sie tanzmäßig kurz blieben, erhob sich nicht die Frage, die die Grundfrage des ersten Satzes der deutschen Sinfonie war: „wie führe ich die Perioden zu einem größeren Ganzen, wie kann ich sie im Satz verbinden?" Denn das Menuett als Tanzsatz ist in seinem Unterteil, seiner Periode, zugleich schon ganzer Satz. Die paar Anfangstakte des zweiten Teils (mit Variationscharakter) sind kaum erwähnenswert. (Polacis Menuette stehen fast auf derselben Entwicklungsstufe wie die Stamitzschen.) So stagnierte gerade dieser Satz, von dem ausgehend man die neue Welt hätte bauen können. Wo er als letzter Satz bestehen blieb, fühlte man bald seine Kürze als inadäquat zu den übrigen Sätzen; da war es Wagenseil (aber erst nachdem der erste Satz schon seine thematisch periodisierte Gestaltung gewonnen hatte, siehe Sarasin 188), der, ähnlich wie Stamitz in der Pastorale, das einzig mögliche tat, nämlich eine größere Anzahl Perioden zum Rondo[2] aneinander zu reihen. So schuf er größeren Umfang, und inhaltlich dadurch angespornt,

endung bot — nur die große Formkomposition und stärkere Farbenverschmelzung treten später noch hinzu (— statt der ornamentalen oder architekturalen Kunst der Kontrapunkt- und Suitenzeit).

[1] Keine Komposition ist mir bekannt, die Frische und Lieblichkeit mit Sehnsucht und Pathetik so zu vereinen wüßte, wie dieses Gedicht des ersten Satzes. Das vermag nur jugendliche Kunst. Auch inhaltlich-gefühlsmäßig ergibt sich eine Kluft zwischen Beck und Wagenseil/Gluck, die wir uns als ältere Männer vorstellen, Beck als ewigen Jüngling.

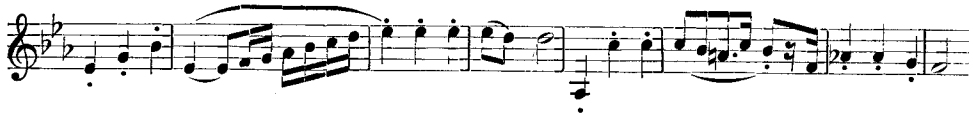
[2] Die Violinkonzerte Stamitz' op. 2 haben auch im letzten Satz Rondoform. Vgl. auch Tartinis Konzerte. (Überhaupt legte das Konzert im Wechselspiel von Solo und Tutti schon diese Form nahe.)

brach er auch zu einem ausdruckswechselnden schwärmerischen Wesen durch. Filtz' leichter Erfindungsgeist im melodiös-rhythmisch Volkstümlichen kam auch dem Menuett zugute, aber nur in Belebung des Inhaltlichen, nicht in formaler Ausweitung, die ja ohnehin seine schwache Seite war. So hat Beck für diesen Satz wohl Anregung bei seinen unmittelbaren Vorgängern geschöpft, aber das Hauptsächliche blieb noch zu tun, den Satz aus einer engen strengen Dürftigkeit der Tanzthematik zu freierem thematischem Aufbau zu führen, damit er überhaupt erst Verfügungsrecht über sich bekam; danach konnte er auch als Satz ein entwicklungsfähiges Lebewesen werden (durch Boccherini und später durch das Scherzo vollendet). Der Bau des Beckschen Themas ist:

A (a = Annex der 2 letzten Takte von A) — a — B — C (besteht aus zweimal 2 Takten = 2. u. 3. von B und einmal c)

Ein Ganzes 4 Takte, 4 Takte 6 Takte
2 Takte 1. Takt = 3. von A

In dieser komplizierten Bildung ist schon ausgedrückt, was Beck für das Menuett geleistet hat. Dieselbe Methode, die wir vorher im ersten Thema und im technischen Aufbau des ersten Satzes hervorgehoben haben, die elementaren Unterteile in Abwechslung und verschiedener Zusammenstellung zu verarbeiten, wendet Beck auch hier für die freiere Ausgestaltung der thematischen Periode an. Er bildet aus mehreren Motiven den Vorderteil A als Einheit, zwei Takte Sequenz werden ihm beigegeben, wodurch eine Rundung, ein Behagen entsteht, das der vorübereilenden achttaktigen Tanzperiode A–B nicht gegeben, ihrer Dürftigkeit überhaupt nicht gestattet wäre. Diese zwei Takte sind nicht mit den alten Fortsetzungen eines Rinaldo u. a. zu verwechseln, deren vorhergehendes A eine selbständige Existenz hatte, und dem zweitaktige Bildungen auch selbständig folgen, denn hier sind sie, sowohl wie A, unselbständige Unterteile in einer größeren thematischen Periode. In alter Fassung würde die Stelle etwa lauten:



Wie zusammengedrängt-armselig gegenüber dem zweimaligen Ansturm der zwei ersten Takte von A, dem ein zweimaliges Abwärts (Takt 3/4 und 5/6), wie es Beck bildet, entsprechen muß! Auch würde die Kadenz, auf die so schnell losgegangen wird, wieder in Stamitzscher Weise in den Vordergrund gerückt werden, so daß thematischer Erfindung nicht genügend Platz und Kraft bliebe. Der B-Teil tritt sicher und ruhig ein, schließt an die letzte Bewegung (Takt 5) an, bringt sodann zusammengepreßt rekapitulierend die Auf- und Abwärtsbewegung des Teils A (— den Takten 2 und 4 bei A entsprechen die Takte 2 und 3 bei B —) als seine Antwortversion, die der Kadenz zutreibt. So wächst der B-Teil organisch aus A heraus (kein flacher Kadenzersatz). Aber mit dem B-Teil ist der Empfindung Becks noch nicht Genüge getan. Dem zweigliedrigen ersten Teil A folgt nach dem kürzeren B-Teil noch eine Ergänzung C, die mit ihren ersten zwei Takten an die zwei mittleren Takte von B anknüpft, sequenzartig wiederholt, einen letzten kadenzierenden Teil, zwei Takte, anfügt, der in nochmaliger Variante die drei abwärtssteigenden Töne (g, f, es) des vorher-

gehenden Taktes in schneller Folge bringt (ohne einen Takt dazwischenzuschieben wie bei den vier ersten Takten von C), eine Verschnellerung des Geschehens, wie auch im ersten Satz, hier wie dort noch gesteigert durch lebhaftere Figuration. Ganz einzigartig ist Becks Kunst dieser thematischen Ausgestaltung, die so fein beziehungsvoll und differenziert verästelt ist:

Teil A, 4 Takte einheitlich, Anner 2 Takte,
„ B, 4 „ „ ganz aus A heraus gestaltet,
„ C, 6 „ , dreimal in 2 Untertakte zerfallend, aus B gestaltet.

Teil C entspricht A mit seinen 6 Takten, aber seine Untergestaltung ist eine ganz andere. Wie tief dieser C-Teil auch als korrespondierender Schlußteil mit A verankert ist (leicht erklärlich, da er nur eine ergänzende Auslegung von B ist), zeigt der Schluß des zweiten Teils, wo C sofort an A anschließt, da eine knappere, dramatische Entspannung eintreten muß. Das ist eine Kunst des Details, aber nur zum Zweck eines Ganzen verwandt! Ihre Anwesenheit ahnt man kaum und glaubt mit „Schönheit der Diktion" und vielleicht mit „rassiger Empfindung" an die Wurzeln dieser zuerst so einfach erscheinenden Kunst zu stoßen. Wie wenig hier indes der Komponist gewillt ist, diese technischen Fortschritte auch satzerweiternd zu verwerten, zeigt der Beginn des zweiten Teils. Er empfindet vorklassisch: das tatsächlich Inhaltliche ist ihm allein wichtig, nicht Weiterführungen, die der Sache nicht tiefer ins Herz stoßen, als die erste Eingebung. Rühmenswert gegenüber überheberischer Arbeit, aber gleichzeitig ein Mangel der Initiative zu einem Versuch, der die Tätigkeit der Klassiker so erfolgreich belohnte. Beck überschreitet also nicht die zeitliche großformale Grenze. Auch im ersten Satz füllt er nur einen großen, vorher „leeren" Raum. Dem üblichen Betrachter der großen Form, der das Format des Menuetts hier noch nicht vergrößert sieht, bleiben Becks Verdienste im Verborgenen, wenn der Blick nicht auf die kleinen „Formalitäten" fällt. In ihnen die musikalische Sprache technisch erst auf die Höhe zu bringen, war natürlich die erste Aufgabe, denn erst nach ihrer Lösung konnten die großformalen Probleme aus dem Wesen des Sprachstils heraus in Angriff genommen werden. Wie Beck dieses Sprachliche gefördert hat, zeigt wieder der Vergleich mit Wagenseil. Dieser arbeitet mit kleinen imitatorischen Mitteln, versetzt auch die Bestandteile hin und her in Varianten außerhalb des Themas, während Beck eine freiphantastische, feinziselierte Detaillierung schon innerhalb der thematischen Periode fertigbringt. Wie gnomenhaft wirkt da der Anfang der Edur-Sinfonie von Wagenseil, Sarasin 188, die doch auch einen gewaltigen Schritt vorwärts getan hatte (vgl. Cammerlocher). (Auch die einfachen Konturen des Rondos der Ddur-Sinfonie von Wagenseil, Sarasin 191, bleiben weit hinter diesem differenzierten thematischen Verlauf zurück.) Die Differenziertheit der Thematik bewirkt auch hier wieder die der Stimmen und der Instrumentation. Eine Differenziertheit gilt es hier besonders herauszuheben, da sie in einer so neu eingreifenden Freiheit hervortritt, daß der Satz schon durch sie von der bisherigen schulmäßigen Erledigung eines Tanzsatzes weit wegrückt. Es ist die rhythmische Differenziertheit; sie beschränkt sich nicht darauf, beim Wechsel der Unterteile nur hervorzutreten, sondern sie beherrscht schon die einzelnen Töne, die dem genauen Taktmaß entrinnen (von den Nüancen des Crescendo und Diminuendo eines Jomelli, die zugleich auch den Anfang dieser rhythmischen Bewegung in sich bargen und erst kurz zurückliegen, ist Beck nun schon beim freien

Taktvortrag angelangt). Der zweite Takt enthält ein rubato, ein schwächeres der achte, der elfte und dreizehnte, diese nur gegen Schluß des Taktes, die zwei letzten Takte ein sehr gesteigertes usw. Nochmals sei auch hier auf den Ausbau der figurativen Gestaltung hingewiesen (siehe besonders Teil C), die als eine wesentliche Unterstützung der differenzierenden Absichten hinzutritt und Stamitzs kahles Feld in einen blühenden Garten verwandelt. Aber trotz aller Feinheiten (die Schönheit, bestrickende temperamentsprühende Grazie und durchgeistigte Bildung des Ausdrucks — in der durchgeistigten Bildung dokumentiert sich zugleich die technische Meisterschaft — möge die künstlerische Empfänglichkeit auffassen!) ist er kein Klassiker, weil er formal von der Empfindung, vom Thema ausgeht[1], nicht schon formale Überprojektion, sinfonische Höherschachtelung ihm primär die Feder führt. So erscheint er uns populär, wie es das Sehnen der Zeit war, in der — wie Michel Corette (November 1753 im Mercure de France S. 163 zitiert) sagt — die Musik erst beginnt, Allgemeingut werden zu können und zu sollen. Dies ist besonders am Trio (zweites Menuett) ersichtlich, das dem Brauch entsprechend ein Solo der Bläser, hier der Hörner, bringt (siehe noch Beethoven in der Eroika), einem einfach volkstümlichen Gesang, dessen Einfachheit auch die formale Gestaltung entspricht; diese ist nur umrahmt von figurativem Rankwerk der 1. Violine, das als schmückende Beigabe den Satz mit dem differenzierten Menuett zu vereinigen weiß. (Als nächste Etappe und wieder als ein unglaublicher Fortschritt folgt auf diesen Menuett- und Triosatz Boccherinis 3. Satz op. 16 Nr. 3, der durch Mehrstimmigkeit ihn intensiver füllt, sodann die Klassiker, die eine länger ausführende Begründung hinzufügen.)

Aus Becks op. 3 sind in der Sarasinsammlung noch die erste, dritte und sechste Sinfonie vorhanden (die zwei ersten mit vier, die letzte mit drei Sätzen). Von ihnen reicht keine an die soeben geschilderte heran, nicht verwunderlich bei opera à 6 Sinfonien (vgl. Boccherini op. 16, das ähnlich ungleichmäßig ausgefallen ist). Aber gerade weil ihr Inhalt nicht so intensiv gestaltet ist, werden die Einflüsse, Quellen, Anleihen stärker hervortreten, als in einer eigenartig potenzierten. Jetzt wird der Name Sammartini öfters genannt werden, der bisher hinter Wagenseil, Stamitz, Filtz u. a. zurückgetreten war, weil ich bemüht war, das Objekt sprechen zu lassen. Denn dem diese Zeit behandelnden Musikhistoriker liegt, wie schon angedeutet, ohne weiteres nahe, daß dieser gewaltige Geist, in der Kammermusik der Mittelpunkt der neuen Entwicklung, auch Beck befruchtet haben muß. Besonders gilt dies von der motivischen Arbeit Sammartinis, die in seinen besten Werken wie die Wagenseilsche nahezu kein Tönchen ausläßt. Das was als Impressionismus in seiner Kunst zunächst erscheint, jene frei-inspiratorische rhythmisch-melodische Verknüpfung mit dem vorhergehenden, hat die neue Art motivischer Arbeit geschaffen, sie aus dem Suitenschlaf erweckt (siehe das in der ZfM, November 1920 am Schluß S. 110 von mir mitgeteilte Beispiel aus dem Concertino Sarasin 94). Die Phasen motivischer Entwicklung sind: in der Suite Wiederholung, später Umbildung des einzelnen Motivs (hier wirkt zuerst der Kontrapunkt mächtig als Vorbild, allmählich jedoch werden die Umbildungen frei-phantastischer), schließlich eine Umbildung, die verschiedene Motive in

[1] Die Symphonie ist ihm nur das Mittel, die Empfindung zu größter und tiefster Auswirkung zu steigern.

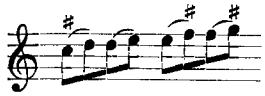
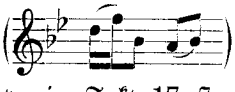
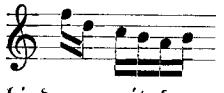
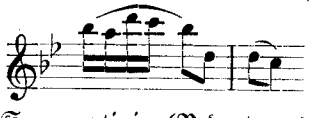
einen umgeformten thematischen Zusammenhang bringt, die große, aus thematischer Arbeit gewonnene Neubildung. Hiermit parallel verläuft die Durchführung (die großformal dasselbe bedeutet, wie kleinformal motivische oder thematische Arbeit, nämlich eine Potenzierung kleinformalen Bestandteils zu einem großformalen. Wie die thematische Periode sich im ersten Teil befriedigt, so soll jedes Bausteinchen des Kleinen — Melodie, Rhythmik usw. — gesteigert im Großformalen der Durchführung wiederkehren). Sie war in der Suite und zu Beginn der Sinfonie nur modulierende Wiederholung, dann wird sie variierende Abschweifung (noch partiell), schließlich intergrierender Hauptteil. Sammartini steht auf der Stufe des ein- oder mehrmotivischen Umbaus (und der variierenden Abschweifung in der Durchführung). Die imitatorische Art Sammartinis im thematischen Aufbau (siehe Trio Sarasin 223, 2. Satz) wird als Motivablösung zwischen den Stimmen von Beck verwandt und veranlaßt ihn (abgesehen von Imitation) zu jener stärkeren, abwechslungsreichen Stimmenlebendigkeit, die allein schon seine Esdur-Sinfonie vor allen vorhergehenden auszeichnet[1]. Außerdem wollen wir uns an den Harmonisten Sammartini noch erinnern (— als melodisches und rhythmisches Vorbild ist er schon vorher erwähnt worden —). Die dissonierenden Vorhaltsnoten, besonders nach aufwärts, die die späteren Werke Sammartinis so modernisiert hatten und Chromatik im Gefolge führten, erklären wieder genetisch Beck. (Wohl weist auch Stamitz beides auf — Vorhaltsnoten und Chromatik — aber es findet sich hervorstechend in seinen früheren Werken, wo imitatorische Stimmführung dieses Ergebnis gezeitigt hatte; in seinen späteren Werken tritt es im thematischen Bau mit den breiten Kadenzen zu vereinzelt, in zu weitem Abstande auf, vgl. Pergolese und Gluck.) So strömt es von allen Seiten auf Beck, auch von Sammartini aus, zu; nie ist die Erkenntnis sicherer, als wenn die Fülle des Lebens in ihrer Wirksamkeit auf das Objekt beobachtet werden kann.

Der Anfang der Fdur-Sinfonie Nr. 1 aus op. 3 (Ähnliches bei Jomelli) weist auch im Gemisch von motivischem Wesen und thematischer Einkleidung auf Jomelli. Die fTutti-Interjektionen (vom 1. Takt) ab 12. Takt vgl. mit Wagenseil (Sarasin 191); sie sind inhaltlich wohl italienisches Gut (komische Oper?), wie auch die Umformung des 9. Taktes im 30. Takt. Hier ist eine Arbeit geleistet (Verbindung des 1. und 9. Taktes des 1. Themas), die (wieder anscheinend empfindungsweise gefunden) in motivischer Weiterleitung bis zum Abschluß des ersten Unterteils des Satzes führt.

Das zweite Thema gemahnt an Stamitz, ebenso die Stelle

(aus dem ersten Satz der Pastoralsinfonie). Der 1. Teil ist folgerichtig durchgeführt, auch flott ansprechend, nur erscheint er leer im Vergleich zum zusammengedrängten Detail der Esdur-Sinfonie. Der Tuttichrakter tritt zu häufig auf, siehe auch die Durchführung; schwach wirken auch zu lange verwandte Tremolobässe (Trommelbässe). Beide drücken das Niveau durch ihre Gleichgültigkeit, unintensive Gestaltung herab. (Vgl. noch Beethovens Mondscheinsonate, letzter Satz, wo auch ein Trommelgeneralbaß in der Durchführung, nur dynamisch verwendbar, der Oberstimme nicht die letzte Wucht gibt.) Die $1\frac{1}{2}$ Takte Generalpause im letzten Teil erinnern an Stamitzs

[1] S. bes. die thematischen Bildungen, z. B. im Menuett der Esdur-Symphonie.

Adur-Sinfonie, Saraſin 409, letzter Satz (auch motiviſch mit  identiſch). Die Codakadenz I, VI, IV, V harmoniſiert, in zuerſt langſamer, dann ſchnellerer Folge, dürfte von der italieniſchen komiſchen Oper herrühren, denn ſie bleibt in ihr ein jahrhundertlang eine beliebte Formel[1]. Becks Vorliebe für diſſonierende Vorhalte zeigt ſich hier beſonders. Man darf ſogar ſagen, daß ein großer Teil der neuartigen (unſcholaſtiſchen) Wirkung ſeiner Sprache manchmal nur auf ſie zurückzuführen iſt, wie der zweite Satz beweiſt. Sie geben einſchneidenden Akzent, erzeugen eine größere Tiefenwirkung des Bildes als die glatt flächenmäßige Konſonanz. Beck verwendet ſie nicht nur in der Melodiebildung, ſiehe Thema 2. Satz 1. Takt, ſondern — und darin wird er von den Klaſſikern kopiert — zur „Verheimlichung" kadenzierender Stellen, in denen ein breit-tiefes Ausmalen ſtattfindet, ſtatt des vorherigen glatten Hineinfallens. Ich verweiſe auf die Takte 32—36 im zweiten Satz, die deswegen nicht umſonſt Boccherini im 2. Satz ſeines op. 16 Nr. 3 wörtlich entlehnt. Das diſſonierende Gegeneinander ruft automatiſch häufigere Zweiſtimmenſelbſtändigkeit (oder Mehrſtimmigkeit) hervor, die ein konſonierendes Beharren in dieſem Stil unmotiviert ließe, ſiehe erſtes Thema, ſowie den ganzen folgenden Zwiſchenſatz bis zu der von Boccherini entlehnten Stelle. Die größere Diſſonanzenfreudigkeit und die gegebene Richtung zu einem mehrſtimmigen Satz, hiermit verbunden ein reicherer Umkreis und biegſamer Ausdruck der Sprache, laſſen Beck auch hier als bedeutſam für die Entwicklung der klaſſiſchen Zeit erſcheinen. (Rückwärts hebt ſich die Bedeutung Sammartinis klar ab, nur daß ſich inzwiſchen ein eindeutig neuer Stil feſtgeſetzt hat.) Es iſt intereſſant und ſteht mit dem Vorhergeſagten in Zuſammenhang, daß Becks Anleihen von Stamitz aus deſſen früherer Zeit ſtammen, aus jener Zeit, in der Stamitz von einem ähnlichen Punkt wie Sammartini ausgegangen war. (Stamitz kam in jener Zeit von alter Mehrſtimmigkeit zur Diſſonanz wie Joh. Seb. Bach, umgekehrt Beck von Diſſonanz zu Stimmenlebendigkeit [beginnende Mehrſtimmigkeit].) Takt 1 des 2. Satzes iſt wörtliche Entlehnung von Stamitzs Adur-Sinfonie[2], 2. Satz; Takt 14 () iſt wörtliche Entlehnung von Stamitzs Quartett Bdur, 1. Satz; in Takt 17 ſtammt die Oberſtimme auch aus Stamitzs letztgenanntem Werk, 2. Satz (Bdur bzw. Hdur ), in Takt 18 kommen die Unterſtimmen ebenda in derſelben Verbindung mit dem vorhergehenden Takt vor. (Die betonte Kadenz Takt 30/31 kehrt bei Goſſec wieder, in op. 8 Esdur.) Die Phraſe im 15. Takt vor Schluß  iſt identiſch mit Takt 12/13 im Trio 223 (Saraſin) von Sammartini. (Bedeutungsvoll,

[1] Vgl. u. a. die Sinfonien von Bernasconi, Polaci und Wagenſeil (Cdur, Sar. 190) in der Sar.-Smlg.

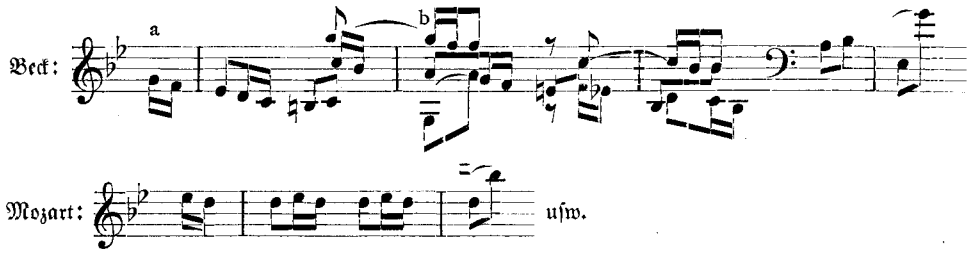
[2] Jener Sinfonie, Sar. 409, deren letzter Satz genial verſucht, kontrapunktiſche Mehrſtimmigkeit mit der thematiſchen Periodiſierung zu vereinigen.

weil wir daraus auch entnehmen können, daß das Sammartinische Trio anscheinend nicht später als Ende der fünfziger Jahre zu datieren ist; vgl. meine Abhandlung über Sammartini in der schon zitierten Zeitschrift und das dort über den Einfluß neapolitanischer Melodik Gesagte.) Vgl. auch Takt 53/54 mit Sammartini. Auf die Stelle Takt 23 sei noch verwiesen. Hier ist wieder in einer unbegrenzten Freiheit des Rhythmus ein Einsatz auf 2. Von der Suitenstrenge sind wir bis hierher gelangt! (Umgekehrt sieht man wie Sammartinis fortlaufender Fluß noch von einer alten Forderung des Generalbasses abhängt.) Bezüglich der Kadenz vergleiche man den 3. Takt des 2. Satzes der Esdur-Sinfonie, op. 4, von Stamitz (der in der Kadenz verpufft, weil letztere mit der Erfindung gleichgestellt ist) mit der Beckschen Prägung hier, die die Kadenz nur sich anlehnen läßt, nachdem ein inhaltlicher Aufstieg stattgefunden hatte (der besonders durch die Pause auf 1 sichtbar geworden war).

Daß so viele wörtliche Anleihen vorliegen, trifft nicht allein Beck, sondern alle Musiker, da selbst bei den Größten die Konzentration und Intuition nicht immer vorhanden sein können[1]. (Nur dann handelt es sich um Abschrift, wenn die Stilistik im Großen und folglich der Ausdruck im Kleinen unverändert bleiben.) Leider fehlt Beck nach dem schönen Beginn des zweiten Satzes eine Mozartsche melodische Kraft. Kleinlich wiederholt er einzelne Takte, als müßte er durch diese Anklammerung Neues erzwingen. Auch der erste Satz versandete nach vorzüglicher Exposition. Man bedenke, daß Beck in der großen Formdurchdringung keine Vorgänger hatte (Sammartini und

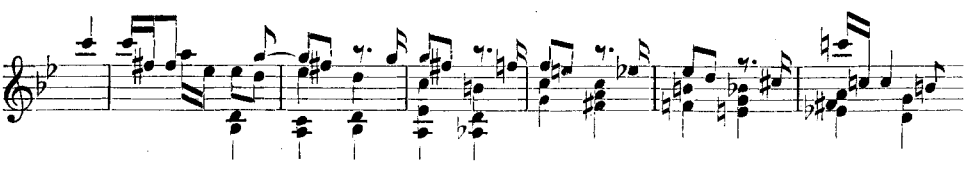
[1] Ich verweise besonders auf Mozart, der vielleicht die meisten Anleihen von seinen Vorgängern aufweist. Aus dem Bereich der Sinfonie sind (bisher unbekannt) Filtz, Beck, Rigel, Boccherini besonders zu nennen. Das Andante der berühmten Mozartschen g moll-Sinfonie setzt sich folgendermaßen zusammen: Takt 1—4 s. Beck op. 3, Nr. 6, zweiter Satz, Takt 35—41; Takt 5—6 bei Mozart ist eine Boccherinische Wendung u. a. s. op. 12, Nr. 2, letzter Satz; Takt 7 bei Mozart geht zumal in der zweimaligen Wiederholung des Motivs, ebenfalls auf Boccherini zurück, s. op. 13, Nr. 6, Thema letzter Satz; die chromatische Kadenz Takt 8 bei Mozart ist eine stehende Wendung von ihm, sein Eigentum, dagegen die Kadenz, die sich in Takt 16 an den Takt 15 (identisch mit Takt 7) anschließt, ist Stamitzsches Gut, s. Andante des Bdur-Quartetts Takt 21. Und trotz dieses Materials ein neues Wunderwerk!

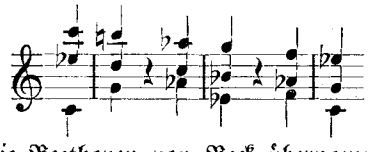
Aus der Durchführung Becks hat Mozart sein Thema des ersten Satzes der gmoll-Sinfonie entnommen



a und b bei Beck zweistimmig, bei Mozarts Thema zu einer Melodie verbunden.

Alles, sowohl die abwärts schreitenden Sechzehntel, wie die aufwärts springenden Achtel, ist also benutzt, nur wird Motiv b bei Mozart a, und das a Becks wird bei Mozart b. Vgl. auch die Chromatik, die wieder eine Vorlage für Mozart abgegeben hat.



Wagenseil arbeiteten im Kleinen), und sein Genie zu rapid aufspritzte, um von einem unermüdlich-unerbittlichen Schuleifer, wie Haydn, beherrscht werden zu können. Auch im vierten, letzten Satz ist die Diskrepanz zwischen Wollen und Können erheblich. Hier arbeitet Beck in jener (von Jomelli ausgehenden) Toeschischen und Haydnschen Jugendmanier, die entgegen der altitalienischen und Stamitzschen Absicht (die durch Tutti bzw. zweites Thema den ersten Gedanken ablöst) motivisches Material suitenmäßig behandelt, d. h. endlos wiederholt, bis sich vielleicht eine neue Nüance ergäbe. Anscheinend ist Beck der Vorgänger von Toeschi, dessen op. 3 erst gegen 1765 fallen dürfte (op. 5 erscheint 1766) und von Haydn, dessen hierfür bezeichnendste Sinfonie Nr. 39, 1. Satz, sogar erst 1770 komponiert ist. Daß die Methode von Jomelli aus zu Beck weiter gewandert ist, wie vorher behauptet, ergibt die Entwicklung von Wiederholung mit melodischer Veränderung zur Ton- und Harmonieänderung der Sequenz. Das Gespenst des zweiten Themas läßt aber die Gestaltung bei Beck nicht ausreifen. (Haydn verzichtet in jener Sinfonie logisch auf das zweite Thema, ebenso wie Toeschi, der „Mannheimer".) Beck bedient sich des zweiten Themas als bequemen Auswegs, ohne eine neue Nüance gebracht zu haben. Vielleicht hat ihn gerade sein viel moderneres Empfinden, als das Frühhaydnische, verhindert, dem geschlossenen Aufbau statt dem Dualismus stärker nachzustreben. Bezeichnend für dieses Empfinden ist die Stelle am Schlusse der Durchführung, wo nach längerer suitenmäßiger Fortführung ein neuer Rhythmus plötzlich mit Macht hereinbricht  (wieder mit Pausen, vgl. 2. Satz), eine Sequenz, die Beethoven von Beck übernommen hat. Umgekehrt, nur weil Beck so stark im modernen Wesen wurzelt, kann sich die neue Kunst in einem Jahrzehnt bis zur Blüte eines Boccherini entfalten; auch hätte Haydn ohne diese Unbedingtheit des Modernen, die durch diesen seiner Zeit weit vorauseilenden Gestalter geschaffen wurde, schwerlich sein Schaffen krönen können, dessen entscheidende Taten auffällig genug (schon dies vermag die These zu beweisen) erst in sein spätes Mannesalter fallen.

Daß Beck intensiv mit dem Problem der Vereinigung großer Form mit detaillierter Einzelgestaltung ringen mußte, zeigt sein im Wollen gigantischstes Werk, die g moll-Sinfonie, op. 3 Nr. 3. In ihr ist der Inhalt mehr als der wohl erregte, aber immer noch liebliche der Es dur-Sinfonie ins Pathetische gesteigert, und drängte schon aus diesem Grunde an jenes Problem (oder auch umgekehrt: das Problem, das für einen Beckschen Stürmer greifbar vor Augen lag, hat durch eine Inhaltsänderung zum Gewaltigen hin seine Lösung versuchen und erzwingen wollen). Hier fand jedoch Beck seine Grenze (vgl. Ph. Em. Bach). Eine Diskrepanz war die Folge, die nicht nur Becks Schaffen verhängnisvoll abbricht, sondern nach diesem mißglückten Versuch die galante Sinfonie als scheinbar einzig mögliche übrig läßt (einige Jahre später, 1765, versucht Gossec Ähnliches, nur wendet er sich dann ohne Mißmut dem Ausbau der galanten Sinfonie zu). Grandios ist im ersten Satz der Anfang, der vom zärtlichsten pp bis zum lautesten Ausbruch die letzten Fesseln von der glühenden Menschenbrust abzureißen unternimmt, mit bohrender Gewalt düstere Schatten, Trotz, Verzweiflung, Entsagung in diese junge noch so unschuldige Welt hineinträgt, und

grandios ist der Schluß — Anfang und Schluß bilden allein seine Intuitionen —, ihre Verbindung, der Aufbau der ganzen Mitte sind mißglückt, mußten schließlich mißglücken, weil er noch nicht von sicheren großformalen Konstruktiven als einer ersten Gegebenheit ausging[1]. Auch stärkere Intuition dieser Teile hätte wenig genützt, denn hier, wo der gewaltige Ausdruck nach weiter Expansion verlangte, konnte kein noch so intensives motivisches Aneinanderknüpfen ausreichen, dessen Gewalt nur jeweilen für kleine Strecken genügt, wenn nicht die Vision der großen Form vor jeglicher Einzelausgestaltung mächtig dastand. Dazu war die Zeit noch nicht gekommen. (Die Es dur-Sinfonie genügte — und auch sie nur durch Mithilfe einer ausgezeichnet plastischen Intuition — weil ihr Inhalt auf die „monumentale" Fläche verzichtete, aber selbst in ihr mußte sich Beck zu einer „Frontverkürzung", siehe Reprise, bequemen.) Deswegen auch verwendet Beck hier wieder alte Hülfsmittel, begnügt sich mit Sequenzen (konventionellen Phrasen), die er abbrechen muß, um nicht suitenhaft zu versanden. Dadurch tritt jenes Mißverhältnis zwischen Aufbau und Dualismus ein, das jeglichen Aufstieg notgedrungen im Anlauf schon anhalten muß. Dies ist das Tragische in der dualistischen Sinfonie, dem zu entgehen auch nur in einem gewissen Maßstab den Klassikern glückt; es ist auch der Grund dafür, daß die Sinfonie nach Beethoven so lange großformal stagnierte, was sonst unbegreiflich wäre, da alles Lebendige „fließt". Außer dem großformalen Grund und abgesehen auch von der frühen Zeit und vielleicht auch von der schöpferischen Ausdauer, steht auch die neue Harmonik dem Ausbau hindernd im Wege. Es ist die chromatische Manie, die üppig bei Beck aufgeblüht ist und ihm vortäuscht, durch den Raum scheinbar ausfüllende harmonische Effekte, die in der ersten Zeit stets überwältigen, die Formen motivieren zu können. Einen so breiten Raum nehmen sie in diesem aufgewühlten Stück neuer Erde ein. Aber wie schnell solche äußerlichen, auf sich allein gestellte Impressionen verblühen, zeigt Beck mit vielen Nachgeborenen[2]. Da die Musik der sechziger Jahre noch wenig chromatische Farbe aufweist (siehe Monsigny, Gossec, die Mannheimer, auch Gluck) — erst am Ende der sechziger Jahre zeigt sich allgemeiner das mannigfaltige Bild — so wird ersichtlich, wie auch Beck hierin seiner Zeit vorausgeeilt ist[3]. Ein Hinauswachsen nach jeder Hinsicht bezeichnet Becks kompositorischen Willen. Das erste Thema erhebt sich gegen den periodisierten Zwang, obwohl das Thema doch kaum erst errungen ist. Nichts von Gebundenheit des Verlaufs, trotzdem Vorder- und Nachsatz zusammengehören, eine freie Phantasiegewalt schlägt über der Konvention zusammen und erhebt sich zwanglos, fast rhapsodisch. Damit vereint sich ein scharfer Wechsel von f und p innerhalb des thematischen Komplexes (vgl. Gossecs Es dur-Sinfonie, op. 8 1. Satz oder Mozarts Jupitersinfonie, 1. Satz). Die dynamische Wirkung des Crescendo wird inhaltlich motiviert (bei Jomelli nur formal), seine treibende Gewalt bringt das melodische Aufwärts der chromatisch-harmonischen Folgen

[1] D. h. von schon unbewußt gewordenen Konstruktiven, von geläufiger Technik, statt von individueller Anstrengung.

[2] Ich verweise auf die „Conseils d'un père à son fils sur la musique" im Mercure de France (eine Artikelserie). März 1769, S. 203, spricht sich der Verfasser gegen die Chromatik aus, obwohl sie bei vielen Gelegenheiten am Platze sei (z. B. bei Schmerz, Hoffnung, Leidenschaft) und eine große Abwechslung in der Musik hervorbringe, weil, wie er hinzufügt, die Melodie das Wesentliche sei.

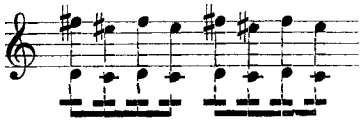
[3] Filtz (s. seine Fuga chromatica) und Stamitz bilden Vorstufen; abwärts schreitende chromatische Melodie verwenden auch sie schon gern.

hervor. Alle modernen Kleinmittel sind gesteigert, im engen Raum einer thematischen Periode vereint. Der chromatische Baß läßt den Abschnitt größere Länge gewinnen, woraus wieder ersichtlich ist, daß der Komponist den Zweck verfolgt, die Kette thematisch periodisierter Regelmäßigkeit zu sprengen. Wie eine Offenbarung mögen diese Töne gewirkt haben, wie der Aufschrei eines gequälten Herzens, so stark drückt sich der Realismus leiblicher Aussprache aus. Wieder hat die Freiheit der rhythmischen Delikatesse ihren Anteil (siehe die Pause und den rhythmischen Umwechsel der letzten vier Takte vor der Fermate). Das Abwärts des ersten Themas ist in der wunderbaren Eingebung des Tutti enthalten, das auch hier nicht mehr ein hohles Formrequisit bleibt, sondern von der schöpferischen Phantasie, besonders harmonisch, ausgestattet ist. In diesen wenigen Takten, 27 bisher, mit ihrer Skala des Geschehens von wechselvollstem Ausdruck und dramatischer Schärfe, ist der ungeheure Fortschritt gegen die g moll-Sinfonie, op. 1, mit ihrem gebundenen periodischen Nebeneinander ersichtlich. Von dem Nachfolgenden wird besonders die motivische Sequenz nachgeahmt (ab 13. Takt), die durch den Baß begrenzt in das thematisch-periodisierte Bild eingefügt wird. (Die motivische Sequenz, eine Suitentechnik, unbeschränkt im Fortlauf, vereinigt sich mit rhapsodisch variiertem Vortrag, um die Strenge der thematischen Periodengestaltung zu mildern. Dieses ist in erster Linie der Sinn der neuen motivischen Arbeit, in zweiter Linie erst der großformale[1]. Ist die Differenziertheit seiner Sprache als einflußreich besonders auch für Mozart hervorgehoben worden, so bringt die unbändig pochende Leidenschaft an den Höhepunkten eine so wuchtige Großartigkeit hervor, daß sie ihn wieder zu Beethoven in Beziehung setzen muß. Dies liegt hier vor (siehe auch die Durchführung der Es dur-Sinfonie). Die wild hineingeschleuderten, mehrfach wiederholten Tremoloschläge im Schlußteil vor dem letzten Ansturm, dann das unerbittliche Beharren in einer Bewegungsfigur, verbunden mit der vorwärtstreibenden Kraft anderer Stimmen, mit der äußersten Gewalt des Harmonischen und Rhythmischen und ganz am Ende mit dem breiten Strom des Tuttis (vgl. g moll-Sinfonie, op. 1), alles in Umbildung des motivischen Materials erzeugt, sind spezifische Beethovensche Mittel. Hier darf sich uns ohne Voreingenommenheit die Empfindung aufdrängen, an einer Quelle unserer großen klassischen Geister zu weilen. Wie ein Frühlingssturm braust es hier. Fehlt Beck auch zum großen Format der Pathetik noch das Mittel, um formales Gleichgewicht zu erzielen, so wird uns seine keusch-ungelenke, überschwengliche Natur, wie die mancher Quattrocentisten trotzdem mit fortreißen. Äußerlich genügen Beck Streicher und zwei Hörner. Dies ist bezeichnend für die „Rechtschaffenheit", für die Echtheit seines Willens, der nichts zu einer bloß dynamischen Verstärkung oder Abschattierung anwenden will, womit er inhaltlich Selbständiges nicht hinzuzufügen weiß. Die differenziertere Besetzung konnte ja erst bei pointierter Mehrstimmigkeit (nicht schon bei Stimmenlebendigkeit), begründet sein (vgl. Boccherini, der aber nur Vorhandenes teilt, Violinen, Violen und Celli, und Mozart). Hervorgehoben in diesem Werke seien

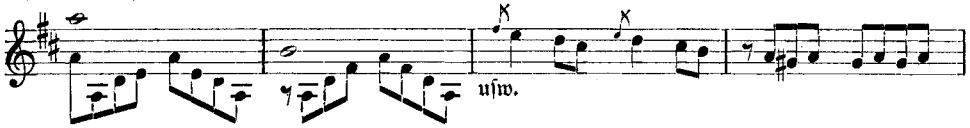
[1] In seinen frühen Jugendsinfonien unternimmt Haydn im Gegensatz zu der bei Beck vorherrschenden Tendenz nicht viel gegen periodisierte Regelmäßigkeit und für Differenzierung. Sie bleiben trotz vieler Feinheiten schulmäßige Ausbildungsarbeit. Dagegen vgl. Mozarts sensibleres Empfinden z. B. in den paar Tönen des Anfangs der Jupitersinfonie. (Speziell sei noch auf den parallelen Wechsel des *f* und *p* in diesem und im Beckschen Thema hingewiesen.)

noch der reizvolle Gedanke des Menuetts 2 in Dur (derselbe Gedanke in Moll im Menuett 1), sodann der letzte Satz, der auf Grund der Erfahrung des ersten sein Ziel jetzt nur erreichen zu können glaubt mit Hilfe altimitatorischen Stimmenflusses (vgl. Ph. Em. Bach und die norddeutsche Sinfonie). Auch dies zeigt zur Genüge, wie weit die Mannheimer sowohl von Stamitzscher Einseitigkeit, wie unter sich von schulmäßiger Übereinstimmung entfernt waren. Der Dualismus unterbricht am Ende der Durchführung die „Suite" wieder „harmonisch", denn Harmonien (Tonmalerei) können allein den Raum beliebig weit füllen (ähnlich wie das Motiv der Suite). Wie ein Märchenschleier senken sie sich herab. Auch diese Stelle muß auf die Zeitgenossen eine tiefe Wirkung ausgeübt haben gerade in dem Kontrast ihres freien malerischen Auftretens mit der vorhergehenden Inanspruchnahme durch formal wirkende Künste[1]. Sie ist häufig nachgeahmt worden (vgl. noch den ähnlichen Beginn bei der Pastoralsinfonie von Stamitz, die aber im Zwange der Diatonik in der thematischen Periodisierung so nüchtern wirkt). Nur große Phantasiebegabung und modernster Sinn konnten zu diesem Zeitpunkt unter dem Wust alter Tonwerte siegreich durchbrechen. (Dagegen vergleiche Filtz „Kontrapunktik"; siehe auch das zweite Thema, das von den folgenden begierig aufgenommen wird, u. a. von Eichner.) Aus leicht und frei angewandten kanonischen Künsten gewinnt indes Boccherini, besser als Beck, reizvolles Spiel und bewegtes Leben im periodisierten Rahmen (siehe Boccherinis Quintett, op. 12, Nr. 3, 2. Satz). Bei Beck bleiben diese alten Mittel hier noch zu sehr als alte erkennbar, er wendet sie gewissermaßen zu kompakt an, weil ihm die kurze Periodik keinen andern Ausweg läßt.

Noch eine Sinfonie aus op. 3, die sechste in Ddur, mit Oboen und Hörnern ist bei Sarasin vorhanden, die ihren inhaltlichen Ausdruck wieder auf anderes richtet, mit einem freudig, frisch rauschenden Stück das ganze op. 3 abschließen will. Der Anfang des ersten Satzes ist jener wohl italienische figurative Beginn, der uns als Anklang an die Ouvertüre zu „Figaros Hochzeit" von Mozart hier zum ersten Male begegnet, lebhafter, eindringlicher ist als die vergleichsweise noch mit plumperen, gradlinigen Notenwerten operierenden Jomelli-Chiesa-Ouvertüren. Wie beschwingt die Sprache geworden ist, beweisen auch sonst manche Mozartschen Klänge. Die Stelle



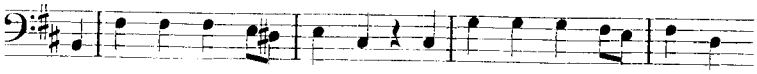
vergleiche mit Mozarts Jupitersinfonie, Schluß des ersten Teils, die Stelle



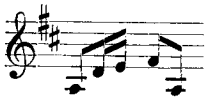
ist von den nachfolgenden oft wiederholt worden. Mit Tutti und Sequenzen wird auch hier wesentlich der Aufbau bestritten. Sie treten abwechselnd zwischen den thematischen Bestandteilen auf. Bei dem glänzend leichten Inhalt ist indes hier das bequeme Gerüst fast angebracht, obwohl es uns heute fehlerhaft dünkt, entwicklungs-

[1] Ähnliche Stellen finden sich schon bei Stamitz und Filtz (abwärtsschreitende Chromatik), die aber bei ihnen nur formal, nicht inhaltlich wirken.

fähige Gedanken wie



unausgeführt zu lassen. Dadurch erscheint uns, die wir an größere Ausführung gewöhnt sind, der Satz doch unbefriedigend (ebenso ist deswegen für uns Spätgeborene die Wirkung fast aller galanten Sinfonien beeinträchtigt). Der letzte Satz führt wieder in Zukunftsland. In ihm ist eine großzügige Motivarbeit geleistet. Aber da diese Arbeit nicht differenziert wird[1], nur die Verkürzung



auf das halbe Zeitmaß fällt auf, die Form jedoch wird nicht geweitet (rasch kommt das zweite Thema), weil dualistisches Grundgefühl keinen Weg dazu betritt, so bleibt (trotz allem) dieser, wie Toeschis einheitlicherer Versuch, der ja auf zweites Thema verzichtet, zunächst noch fruchtlos. Nur die Durchführung, die Sequenz, thematische Perioden und Tutti zu einem weiten Satzteil zusammenschließt, der in einer grandiosen Harmonisierung zu Ende geht, ist weiter vorgeschritten und muß auch als eine wichtige Quelle zu Beethovens Schaffen gelten. Es bleibt bewundernswert, wie Beck nach allen Seiten vorzustoßen versucht. [Hiermit wird verständlich, warum in Zukunft gern motivisches Material als Hauptgedanke verwandt wird. Das Hauptmotiv dieses Satzes kehrt bei Chopin wieder, Sonate b moll, 1. Satz. Das liebreizende 2. Thema weist bekannte Wendungen auf, die hier geboren wurden.] Denn hier ist ein umgekehrter Weg der Gestaltung begangen wie bisher in der Beckschen und in der deutschen Sinfonie. Hier steht wirklich der geschlossene große Aufbau[2] zuerst vor uns, wenn er auch noch stark behindert ist in der doppelten Gebundenheit der Suite und des Dualismus, so daß ein neues großformales Ergebnis noch nicht genügend durch ihn sichtbar werden kann. Becks künstlerische Großtat liegt in der dualistischen Ausgestaltung der Esdur-Sinfonie[3], hier in diesem Satz führt er nur in „Sturm und Drang" erst hinein, bleibt problematisch.

Becks geniale Taten haben wir hiermit aufgezeigt und auch nicht verschwiegen, was ihm vorenthalten blieb. Op. 4 kann uns wenig für die Entwicklung der Sinfonie interessieren, aber es dient uns, um ein vollständiges Bild von Becks künstlerischer Persönlichkeit zu erhalten. Außer der in den „Denkmälern" veröffentlichten Sinfonie, op. 4 Nr. 1, liegen mir die zweite und vierte dieses Werkes noch vor. Die Sinfonie war inzwischen stattlich ausgewachsen. Die Zeit war sich klar darüber, daß eine Größe des Aufbaus zu schaffen war, man wußte nur noch nicht, welche Mittel definitiv zu ihr führen sollten. Beck strebt dieser Formvergrößerung als einer

[1] Wie bei den dritten Sätzen des op. 1 ist eine schlimme, tanzrhythmisch regelmäßige Fesselung des letzten italienischen Sinfoniesatzes vorhanden. (Wieder ist der Tanz ein Hindernis der Sinfonie!)

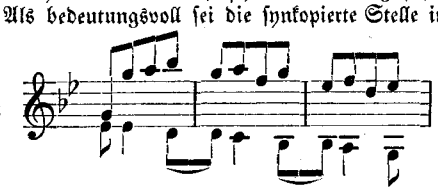
[2] Nochmals sei betont, daß es sich hier um einen letzten Satz handelt, der durch gleichbleibenden Rhythmus schon auf diesen Weg gedrängt wurde.

[3] Daß Becks und Bocherinis Leistungen, die vom thematischen Dualismus aus die Form bezwingen wollen, individuelle blieben, war schon dadurch begründet, daß sie nur aus einem intensiven Detail hervorgehen konnten. Dem gegenüber war es viel einfacher, vom großformalen Mittel die Einzelgestaltung beherrschen zu lassen. (Das Gesagte als Perspektive des Schaffens, nicht starr einseitig zu verstehen, was schon der vorhandene Dualismus verbietet.) Deswegen ist auch eine Nachahmung Beethovens so schwer, weil sie diese intensivste Kraft schon für das Detail erfordert.

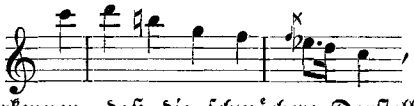
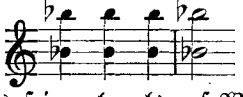
Formpathetik zu, er folgt dem Beispiel Pugnanis[1], verwendet altitalienische ausgedehnte Tuttis, ausbreitende Figuration, um große Flächen zu füllen. Zu einer andern Lösung kam ihm seine Erfindung nicht zu Hülfe (aus den angegebenen Gründen ist die thematische Periodisierung sogar wieder auf die zweite Themenpartie beschränkt). Diese hohlen technischen Requisiten wirken als unerträgliche Mittel, wenn kein Gedankenaufbau aus ihnen hervorwächst; siehe den ersten Satz der Bdur-Sinfonie. Das Tutti kann nur als Introduktion in dieser Weise Verwendung finden; siehe Pugnani, op. 8 Nr. 5, 1. Satz, oder Boccherini, op. 13 Nr. 5, 2. Satz. Daneben macht sich Toeschi-Eichnerscher Einfluß geltend[2], von denen manche Wendung in seine Feder gleitet (siehe Bdur-Sinfonie, 1. Satz, die man mit Eichners Sinfonie, collegium musicum, Basel, 28, 1. Satz, Coda, vergleiche), ohne daß aber sein gezwungenes Wesen durch leichtflüssige Erfindung aufgerüttelt würde. (Vgl. die Fortsetzung des zweiten Themas in dieser Sinfonie mit derselben Stelle bei Eichner.) Seine Armut ist bei seinen veralteten zweiten Themen und besonders in den zweiten Sätzen auffällig; siehe den zweiten Satz der Bdur-Sinfonie mit dem abgedroschenen Stamitz-Filtzschen Beginn. Auch sich selbst wiederholt er (vgl. Ddur-Sinfonie, 1. Satz mit op. 3 Fdur). Schlimmer ist indes, daß die ersten Themen der Schlußsätze von op. 4 Nr. 1 und 2 in ihrem B-Teil identisch sind. Nur in den rhythmisch fortlaufenden letzten Sätzen, wo wieder Ansätze zur Motivdurchführung vorhanden sind (siehe Ddur-Sinfonie), ist seine platte Füllung am ehesten erträglich. Hier vermag er aus dem Sequenzbau, der hier die Großartigkeit der Form besorgt, öfters neue Wendungen herauszuziehen[3], die aber leider so schnell wieder abbrechen, daß sie ebenso wenig wie jene Ddur-Sinfonie, op. 3, letzter Satz, die Form wirklich erweitern können oder als großformales Mittel deutlich werden (siehe die 24 Takte vor Schluß des ersten Teils der Ddur-Sinfonie, 3. Satz). Ein wesentliches Hilfsmittel des Baues ist jetzt die Zweistimmigkeit geworden, die (siehe letzten Satz und Andante der Ddur-Sinfonie), nicht nur als Sequenz, sondern als Gegenrede (Thematik) wirksam eingreift und im Sinne der Weiterentwicklung der Musik jetzt als formgestaltendes, nicht nur als inhaltsbereicherndes Mittel, sein op. 4 gegenüber seinen vorhergehenden Werken wenigstens diesen Zeitfortschritt aufweisen läßt. Vgl. Ddur-Sinfonie, op. 3, letzten Satz mit dem Schlußsatz der Ddur-Sinfonie, op. 4. Diese Zweistimmigkeit tritt kon-

[1] Vgl. Pugnani op. 8, Nr. 5, erster Satz, Anfang, auch op. 5, Nr. 6. Beide Werke sind in London bei Welcker Mitte bis Ende der sechziger Jahre wohl erschienen, denn Pugnanis op. 9 erscheint in Paris 1769. Pugnani stützt die breiten Tuttimassen harmonisch (dagen Nardini, s. Sar. 537 in alter Weise noch figurativ).

[2] Eichner ist umgekehrt an Becks früherem Schaffen nicht vorübergegangen. Anfang der siebziger Jahre erregten seine Sinfonien in Paris Aufsehen; bei einem Sinfoniewettbewerb, 29. April 1772, wurde er mit dem zweiten Preise ausgezeichnet (der erste Preis war an Cannabich gefallen. Die Preisrichter waren Duni, Philidor und Rigel, s. Mercure de France, Juni 72).

[3] Als bedeutungsvoll sei die synkopierte Stelle im letzten Satz der Ddur-Sinfonie Nr. 2 hervorgehoben  die bei den Klassikern Haydn und Beethoven gern wiederkehrt. Die Bässe sind infolge der Zweistimmigkeit besonders in den letzten Sätzen sehr bewegt und hervortretend.

struktiv als Ursache wieder auf, nicht als Folge und Begleiterscheinung modernen Wesens[1].

Noch ein Werk bleibt übrig, eine Edur-Sinfonie, die sich laut Katalog zweimal in der Saraſinſammlung befunden hatte, als Nr. 393 und als Nr. 2239. Sie gehört dem op. 1—4 nicht an, wahrscheinlich aber den Sinfonien, die einzeln bei de la Chevardière und Venier veröffentlicht wurden. (Riemann führt auch von diesen Sinfonien keine auf.) Ihre frische Erfindung verweist sie aus der Umgebung des op. 4 weg in die Frühzeit, wahrscheinlich zwischen op. 1 und 3. Denn gegenüber der ersten Sinfonie in G dur besitzt sie eine sichere formale Diktion und enthält kostbare Einzelprägungen, so daß sie nicht vor op. 1 zu datieren wäre; gegenüber op. 1 hat sie sich schon größerer Form wieder zugewandt, ohne sie aber wie in op. 3 Es dur intensiv ausgestalten zu können, so daß sie auch nicht nach op. 3 anzusetzen wäre. Die große Form bringt in rascher Abwechslung die Folge von Thema, Tutti, Coda, zweiter Gedanke, Tutti-Sequenz, also keine „Ausführung" und bis hierher italienisch oberflächlich. Nur die Coda des 1. Teils wird nach Wagenseilscher Art (die 6 Takte vor Schluß auch wörtlich nachweisbar ist) etwas dichter. Das Kleinformale zeigt im Beginn des ersten Satzes, wo statt drei italienischer Takte, die motivisch hier genügen würden, die vollendete viertaktige thematische Bildung schon gegeben ist, den Fortschritt gegenüber dem Beginn der ersten G dur-Sinfonie. Inhaltlich steigt Beck trotz leichter, elegant-formaler Gewandung, vom Stamitzschen Brustton (siehe dessen Es dur-Sinfonie, op. 4), zu einer Empfindung auf, die frisch und doch zugleich gesättigt zum erstenmal mit ihm in der Sinfonie erscheint, und nur durch reichere Technik die Klassiker von ihm trennt. Siehe die ergreifende Stelle (ein thematisches Gebilde von 16 Takten) im letzten Satz gegen Ende der Durchführung, deren Wiederholung die Hörner bringen. Die instrumentale Analogie als Vorstufe der Es dur-Sinfonie, op. 3, ist deutlich. Ebenso vergleiche den Schluß der Durchführung des ersten Satzes (4 Takte vor Schluß) mit dem 11. Takt vor Wiedereintritt des 2. Themas im 1. Satz der Es dur-Sinfonie, op. 3,  , um abgesehen von stilistischen Gründen, zu erkennen, daß die schwächere Darstellung hier vorausgegangen sein muß. Die vielleicht schönste Eingebung Becks — ja vielleicht ist im Einfachen etwas gleich Tiefes im Ausdruck nie geschaffen worden — findet sich im Menuett. Das ist kein Menuett mehr. Menuett ist schon bei Sammartini eine formale Bezeichnung geworden, denn dessen Menuetts entfernen sich teilweise schon weit vom Ausgangspunkt eines Tanzmenuettes. Ganz verkehrt wäre es, im Tempo stets dem „Menuett" gerecht werden zu wollen. Es scheint hier eine erschütternde und befreiende Klage über einem Grabe zu sein. Die Schläge  sind Beethoven vorausgenommen. (Beim 5. Takt des 2. Teils sei nochmals auf Wagenseil, Saraſin 188, 2. Satz 11. Takt, verwiesen.) Die Sinfonie könnte durch ihre bedeutende Ein-

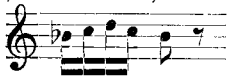
[1] Zur klassischen Entwicklung wird die Synthese neuer und alter Formen immerfort reicher, ausgiebiger. Was als motivische Arbeit zunächst nur den Unterteil geweitet hatte, wird schließlich großformal wirksam. Man vgl. z. B. das Menuett der Es dur-Symphonie op. 3 mit dem Mozarts, g moll-Sinfonie aus dem Jahre 1788.

gebung neben der in Esdur, op. 3 stehen, wenn der großformale Bau schon eine ähnliche Intensität aufwiese[1].

Wir haben unsere Wanderung beendet. Becks geschichtliche Bedeutung sei zum Schluß nochmals präzisiert:

Er hat als erster thematisches Nebeneinander (das wohl durch thematische Beziehungen zusammenhing, aber keine Entwicklung zu einem Satzganzen in sich barg — Stamitz —) mit motivischer Steigerung versehen und dadurch größeren Satzunterteil geschaffen. Durch intensivere motivische Arbeit durchdrang er gleichzeitig den Satz so tief, daß auch das Satzganze, trotzdem es noch so stark in einzelne Unterteile gespalten war, künstlerischen Zusammenhalt gewann. Das Ergebnis war formal ein schwungvoller und in sich begründeter Bau, inhaltlich ein reiches organisches Leben. Daß es gleichzeitig ein neues ist, beruht darauf, daß er das Motivische und die motivische Arbeit „thematisch" verwendet, d. h. mit jener erfinderischen Freiheit der Gestaltung und Aufeinanderfolge, wie sie schon im Thema selbst vorhanden sind. Wenn also auch eine Synthese zwischen älterer und neuer Kunst stattfindet, so geschieht sie doch völlig auf der neuen Grundlage des „thematisch" freien Denkens.

Dies retrospektiv. Trotz des Beispiels und der Anregungen, die Beck gegeben hat, ward seine Bedeutung keine ihnen entsprechend sichtbare. Denn die vollkommene Gestaltung konnte nur erst vereinzelt gelingen. Becks Werk ermangelt deswegen im ganzen der Fülle, es ermangelt auch noch der letzten „Verdoppelung" (wie man sagen möchte) des einzelnen Bestandteils. In beiden wird in der vorklassischen Zeit Boccherini sein Vollender. Er weist die Fülle inhaltsvoller Werke auf, er gibt teilweise auch die Fülle des einzelnen Momentes, indem statt flächenmäßiger eine Tiefendarstellung, statt wesentlich noch homophoner, öfters schon eine mehrstimmige Resonanz eintritt. Erst dadurch kann auch die motivische Arbeit in ihren Beziehungen noch reicher und durchdringender eingreifen. Und zugleich kann die Verbindung und das Fortspinnen der einzelnen Satzunterteile leichter von statten gehen[2], denn die Mehrstimmigkeit ist nicht nur den Augenblick stärker ausfüllendes, sondern auch „großformales" Mittel. War bei Beck also eine „Synthese" zwischen neuer Thematik und Suite zustande gekommen, so tritt bei Boccherini noch eine „Synthese" mit mehrstimmiger Schreibweise hinzu (auch letztere der neuen Thematik wieder entsprechend in frei-erfinderischer Umbildung). Trotzdem ist auch Boccherini die Entscheidung versagt geblieben, weil auch bei ihm die Arbeitsmethode eine nur von innen heraus mögliche war, von der Empfindung und Erfindung heraus das Formale hervorbrachte. Es fehlte die letzte Synthese mit der alten Kunst, dem thematisch Einzelnen noch das Ergebnis der alten Kunst, die „große" Architektonik, die „Großform", voranzusetzen zu versuchen. Daß in dem ein Jahrzehnt nach Beck liegenden Stadium dies Boccherini noch nicht gelang,

[1] Das Thema des letzten Satzes vgl. mit dem ersten des ersten Satzes der Fdur-Sinfonie op. 1. Der letzte Satz ist von großer Beweglichkeit, aber noch unvermögend, Entwicklung zu bringen, daher von zartem, spitzfingerigen Anfassen (vgl. Jomelli), weswegen der Vortrag von uns nicht forziert werden darf, die wir an Haydns und Beethovens Durchführungen gewöhnt sind. Dies betrifft besonders die Stelle, die mit  zweimal einen Anlauf nimmt, ohne doch vorwärts zu kommen.

[2] Deswegen gebraucht Boccherini nicht mehr den Kontrast so nötig, sein Stil gewinnt zum ersten Male den modernen Aspekt des malerisch Ineinanderfließenden.

muß persönlich und vielleicht auch national erklärt werden, national, weil sein Streben melodisch absorbiert wurde, persönlich, weil sein Lyrismus nicht über heroische Gewalt verfügte[1]. So fiel die Entscheidung an Haydn, und darum beherrschen erst die späteren Erfüller der „thematischen" Sinfonie, die Klassiker, mit ihrem Ruhm die Nachwelt. Den vorklassischen Schatz darf aber jetzt der Historiker der lebendigen Kunstwelt wieder zur Pflege anempfehlen. Sie möge ihrer Pflicht genügen.

(Sinfonien von Wagenseil, Beck, Rigel, Boccherini, Kammermusik von Stamitz, Sammartini und Boccherini wurden vom Schreiber dieser Zeilen im November 1920 in Berlin erstmalig aufgeführt.)

Schluß.

Meine Methode, an das Objekt heranzugehen, ist eine analytische, die bis zum kleinsten Satzbestand vordringt, um ihn stilistisch zu untersuchen. Nur sie kann eine Erkenntnis vermitteln. Zwar umfaßt sie nicht die Inspiration, die, wie geschildert, gerade in der neuen Kunst so stark hervortritt, aber die Möglichkeiten, durch die die Inspiration mit der äußeren Welt in eine verständliche und wirksame Beziehung tritt.

Wir sind uns klar darüber, daß wir an das tiefste Wesen künstlerischer Potenz nicht rühren können, ja, daß wir auf die „wirksame Projektion nach außen" erst aufmerksam werden durch jene, d. h. daß wir erst in zweiter Linie der Kunst mit „Verständnis" nahen (deswegen sie oft mit kalten Perspektiven abfertigen — nach der Fülle und der Lebendigkeit dieser Perspektiven wird sich der Wert auch einer kunstgeschichtlichen Darstellung bemessen —), ganz entsprechend dem, daß Kunst und Kunstrezeption zunächst nicht Wissenschaft und Lehre, sondern gefühlsmäßig-phantastische Arten menschlicher Objektivierung sind. Hieraus erklärt sich, warum so gern „gefühlsmäßig" das Kunstobjekt beschrieben wird, obwohl doch klar sein müßte, daß das Objekt in seiner speziellen Manifestierung eine viel beredtere Sprache spricht, als die allgemeinen sprachlichen Phrasen, die zur Tiefe des Kunstwerks niemals vordringen, es nicht rekonstruieren können, nur für den ganz Ungeübten eine erste oberflächliche Beziehung zu dem Kunstwerk herstellen. Für den Jünger der Kunstwissenschaft ist wohl Voraussetzung, daß er eine starke gefühlsmäßige Fähigkeit der Empfängnis besitzt, um überhaupt an das Objekt heranzukommen, aber sie ist nur eine Art Aufgabeerleichterung, denn dann erst erhebt sich die wissenschaftliche Forderung, die Objektivierung der phantastischen Kraft zu untersuchen[2] und nachzuweisen, worin ihr Neues oder ihre Vollendung bestehen. (Bei der Fülle der Objektivierungen muß sich

[1] Daß das Leben und die Fülle des einzelnen und des Satzunterteils zunächst gegeben sein mußten, daß der Stil des Thematischen zuerst im Kleinen auszubauen war, bevor er zuletzt seine mögliche Steigerung ins Großsinfonische erfuhr, ergibt sich als notwendig, d. h. als zeitlich vorangehend, weil sonst keine Steine zum Bau vorhanden gewesen wären. Beck und Boccherini sind deshalb (wie vorher Wagenseil) für die Musikgeschichte so bedeutsam.

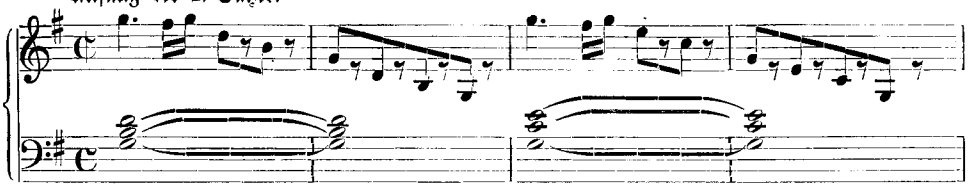
[2] Es ist interessant, wie die Bezeichnungen objektiv und subjektiv zwischen Kunst und Wissenschaft hin und her wechseln. Die Wissenschaft soll sich objektiv, der Künstler subjektiv zum Stoff stellen, während des Wissenschaftlers Darstellung subjektive Kraft offenbaren, die künstlerische ein objektives Projizieren ermöglichen soll.

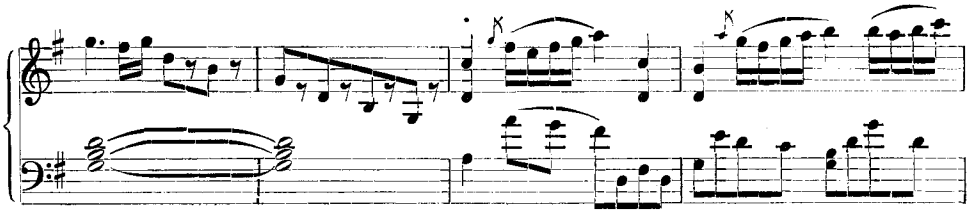
die Wissenschaft auf das charakteristischste und verschiedenste Sein, auf das Werden und die Entwicklung beschränken, denn die Multiplikation der Alltagswiederholungen ist im Genialen schon eingeschlossen.) Ebenso ist es nicht möglich, vom blassen Schatten äußerer Begleitzustände (Leben, Zeit, Kultur) das Spezielle des Kunstwerks treffen zu können, eher vermag man vom Speziellen des Kunstwerkes aus auch ein Licht der Begleitwelt zu erhaschen; — an sich stehen beide in gegenseitiger Wechselwirkung. Wir bedienen uns der Begleitumstände als Hilfsmittel, nicht als Methode. Über die „Mittel", das Objekt der Erkenntnis zuzuführen, war man sich (gerade in der Musikwissenschaft) bisher wenig klar, denn nur so sind die gefühlsmäßigen, aber wissenschaftlich unmöglichen Wertungen zu erklären. (Auf die variable Beurteilung eines Raffael oder auf die heute übliche Anpreisung Dürerscher Apostel aus gefühlsmäßigem „Vorurteil" heraus, sei in diesem Zusammenhang verwiesen.) Umgekehrt, gerade der gefühlsmäßige Eindruck ist es (die „Erscheinung" des Kunstwerks in unserm Bewußtsein), den wir wissenschaftlich belegen wollen. Nicht aber glauben wir, durch den persönlichen gefühlsmäßigen Eindruck das Objekt, das Kunstwerk „erkannt" zu haben. Allerdings bleibt für die Erkenntnis stets ein Rest wegen des gefühlsmäßigen „Grundes" nicht nur der Kunst, sondern überhaupt alles Lebendigen, eine Dissonanz zwischen Gefühl und Erkenntnis, Inspiration und Technik, Wesen und Erscheinung[1]. Aber weil die Wissenschaft nur die Objektivation der Kunst, ihre „Form" ergründen kann, bleibt die stilistische Methode die allein mögliche, denn sie handelt davon, geht von den spezifischen Arten künstlerischer Manifestation aus, trifft mithin das Zentrum einer allein möglichen „Erkenntnis" des Kunstwerkes. (Mit der Kunst als Möglichkeit beschäftigt sich die Ästhetik.)

[1] Die Kluft zwischen Subjekt und Objekt beim „Erkennenden".

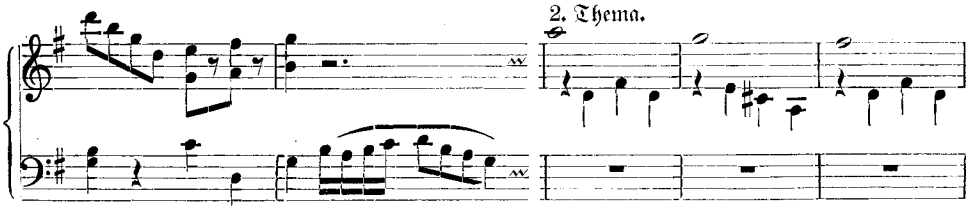
Beck, Gdur-Sinfonie, Sarasin 393.

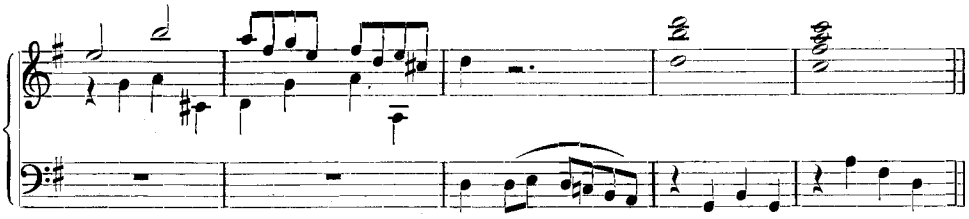
Anfang des 1. Satzes.



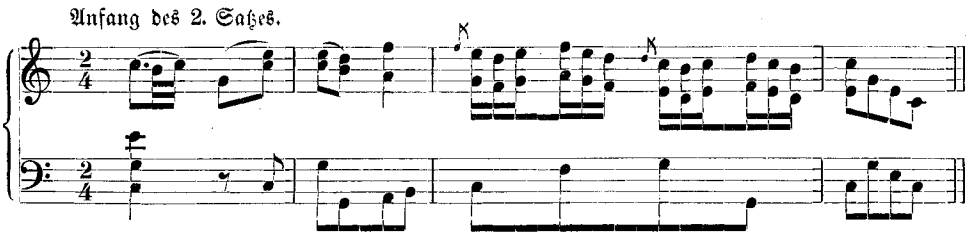


2. Thema.

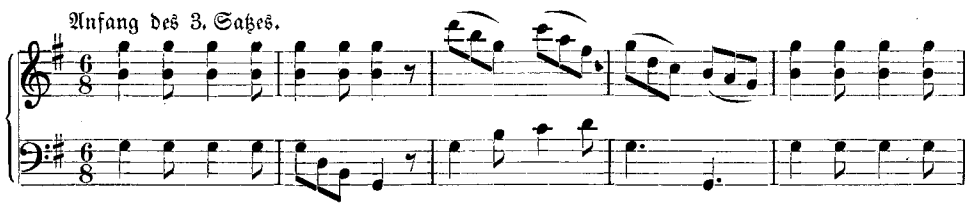


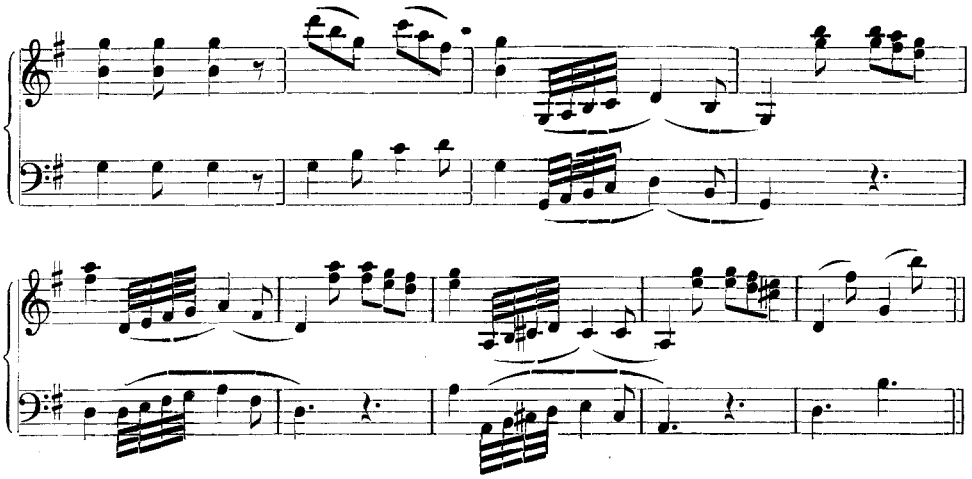


Anfang des 2. Satzes.



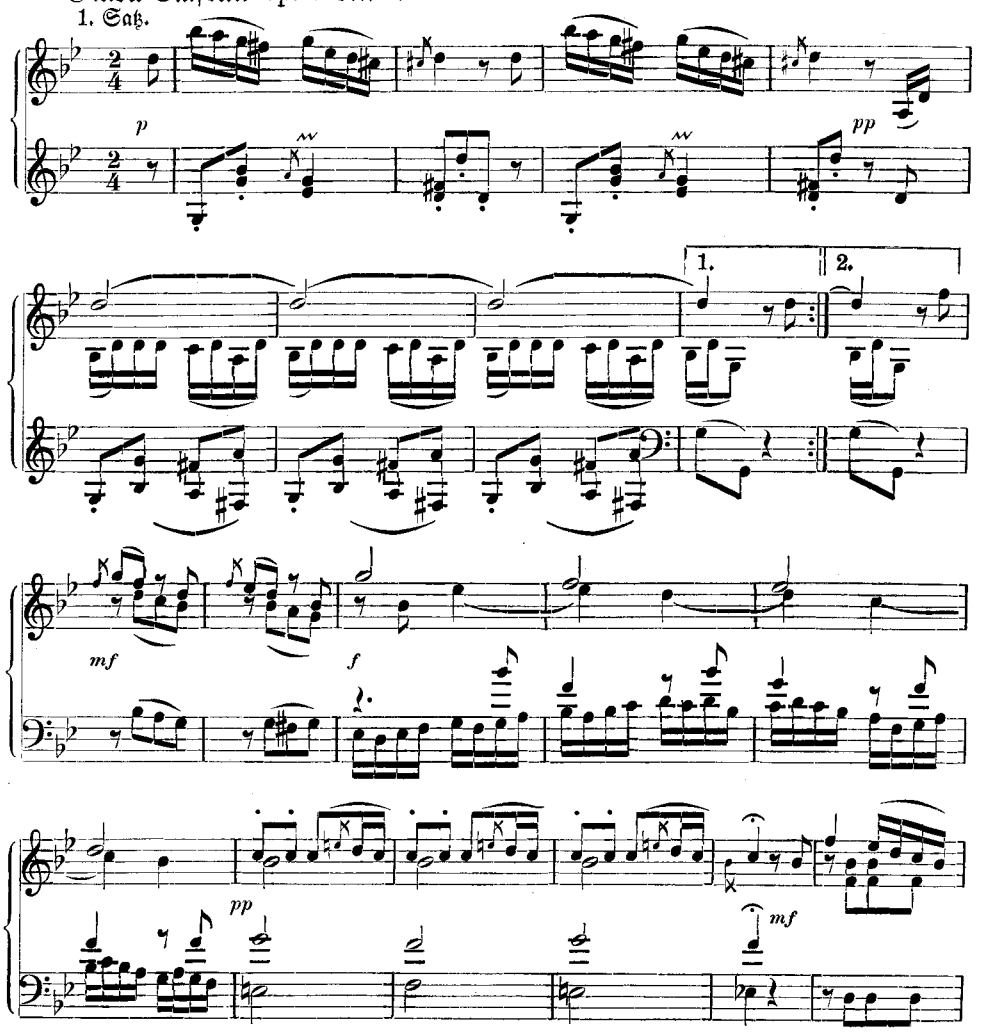
Anfang des 3. Satzes.

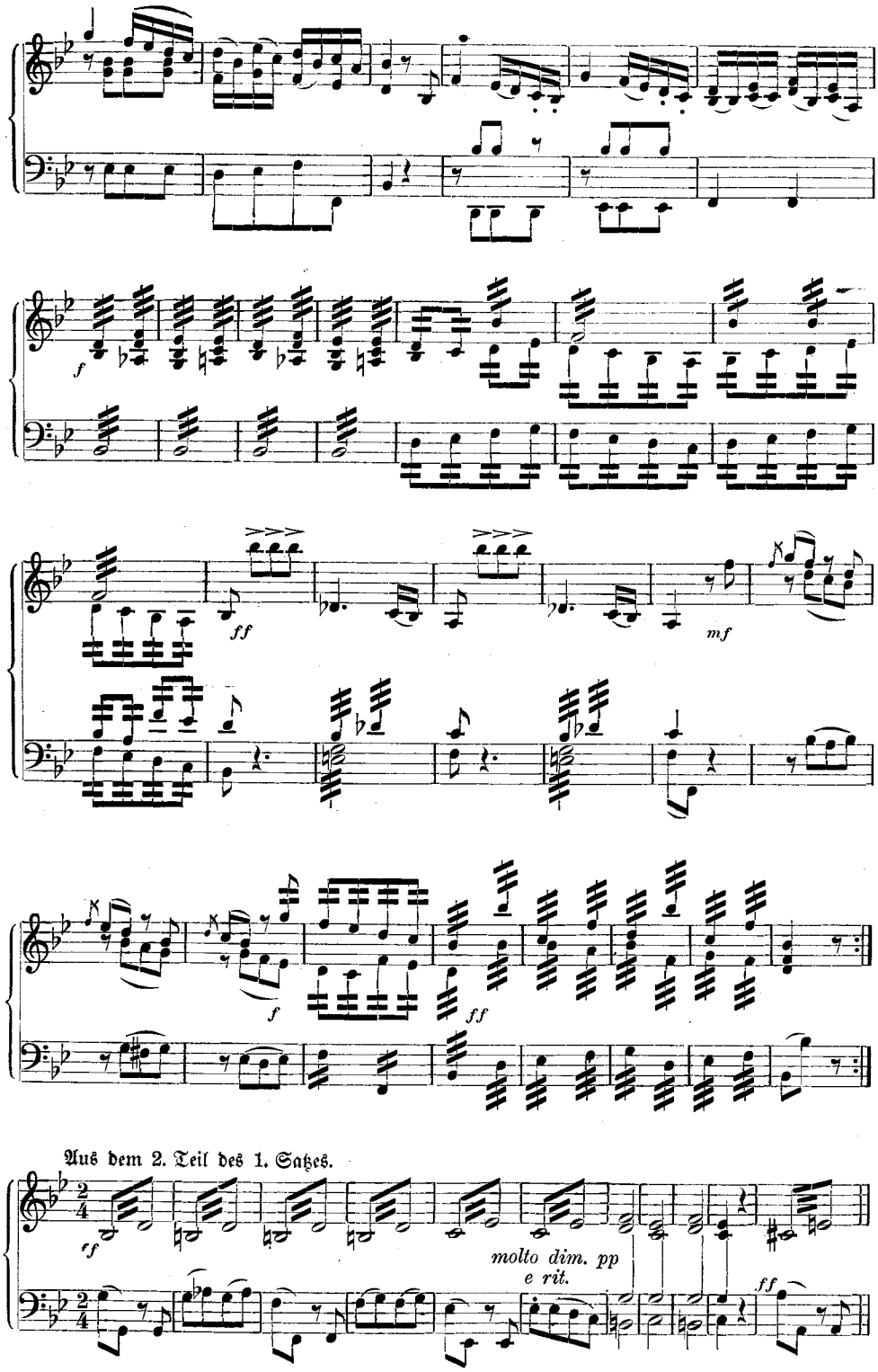




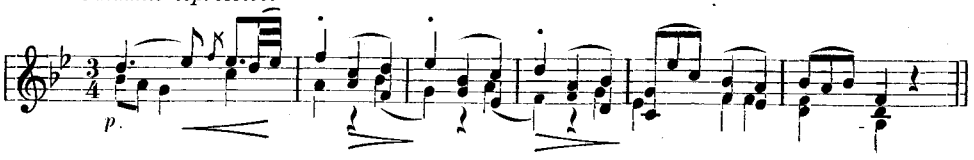
G moll-Sinfonie op. 1 Nr. 1.

1. Satz.

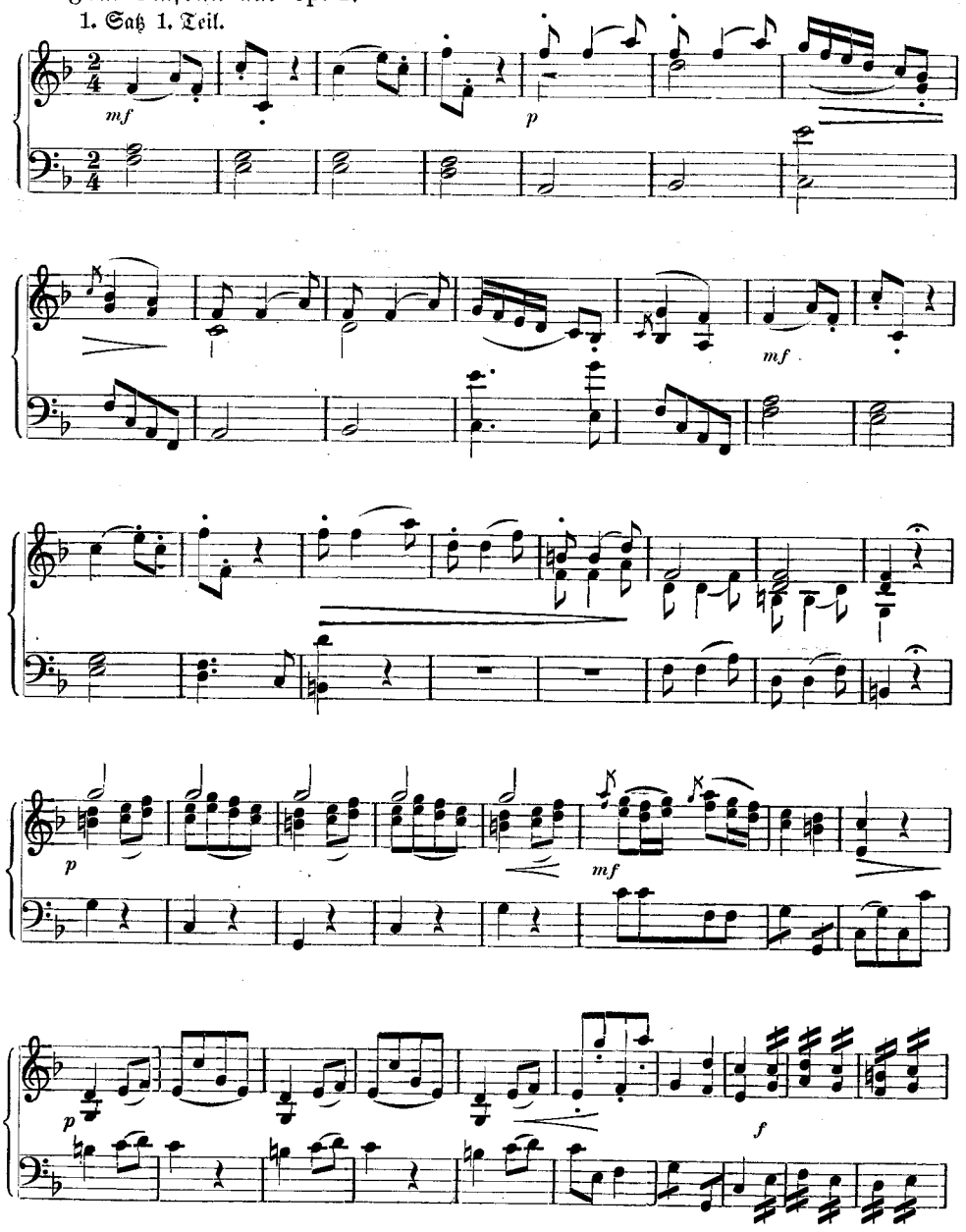


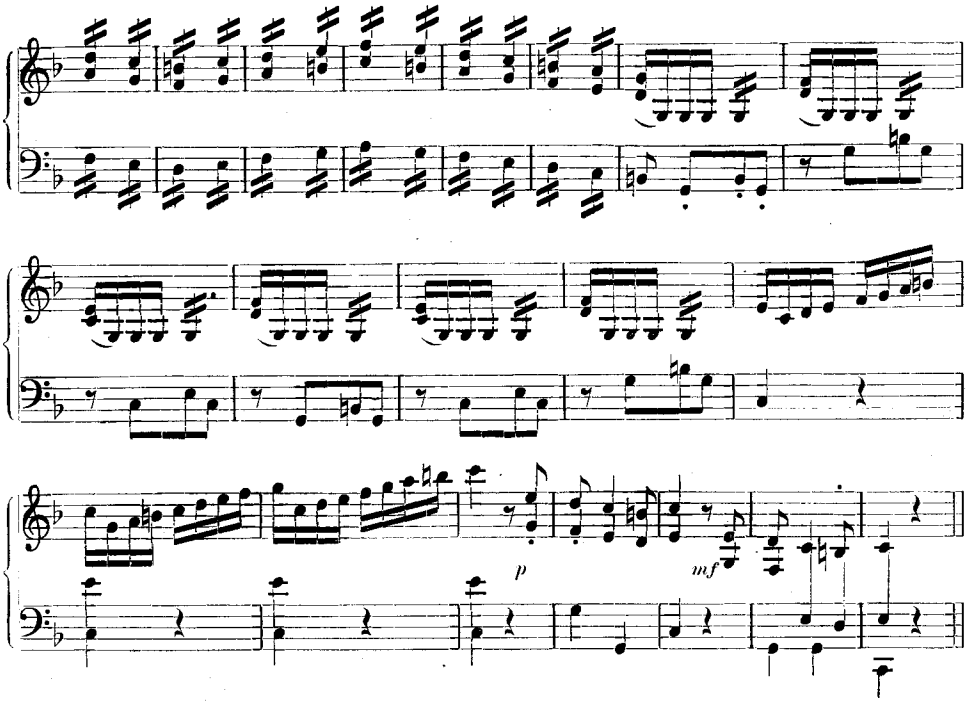

f
ff
mf
f
ff
Aus dem 2. Teil des 1. Satzes.
sf
molto dim. pp
e rit.
ff

Anfang des 2. Satzes.
Andante espressivo.



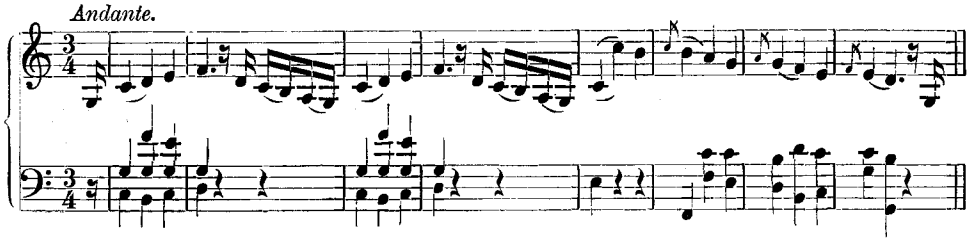
Fdur-Sinfonie aus op. 1.
1. Satz 1. Teil.





Anfang des 2. Satzes.

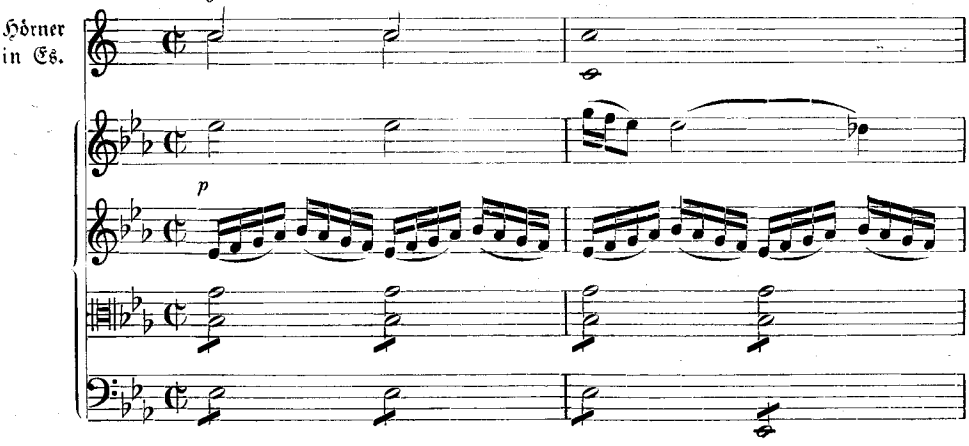
Andante.

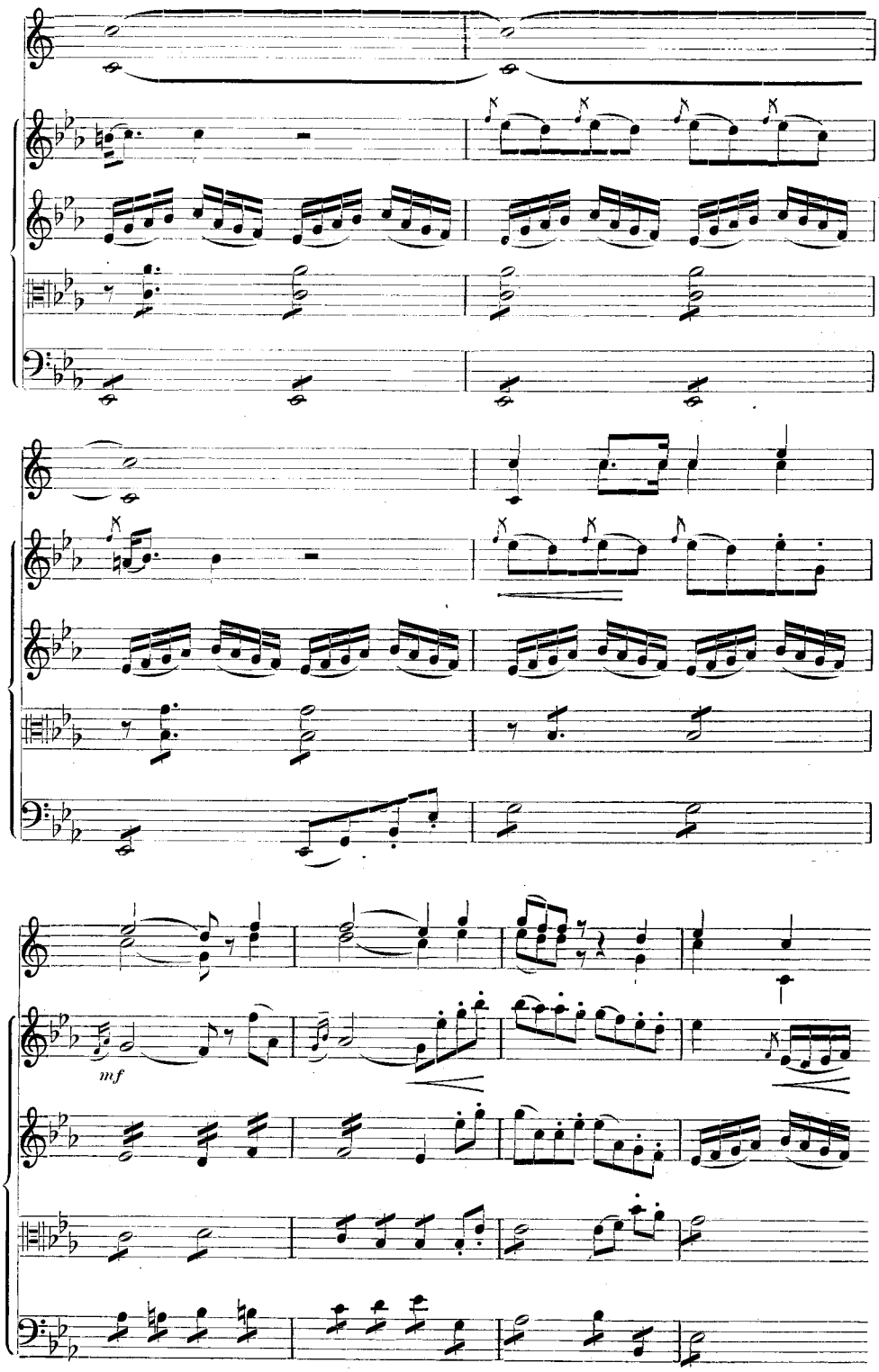


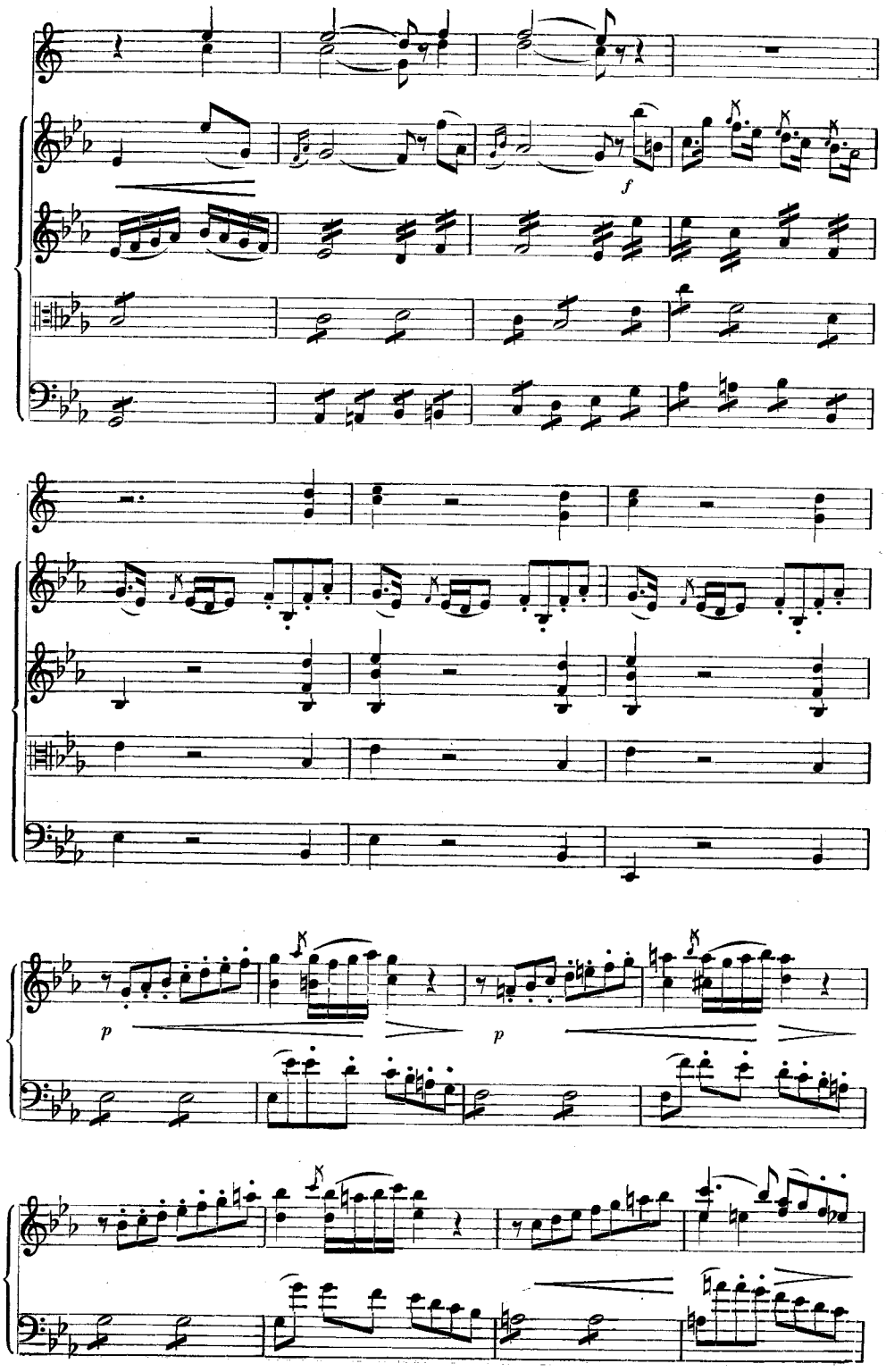
Es-dur-Sinfonie aus op. 3.

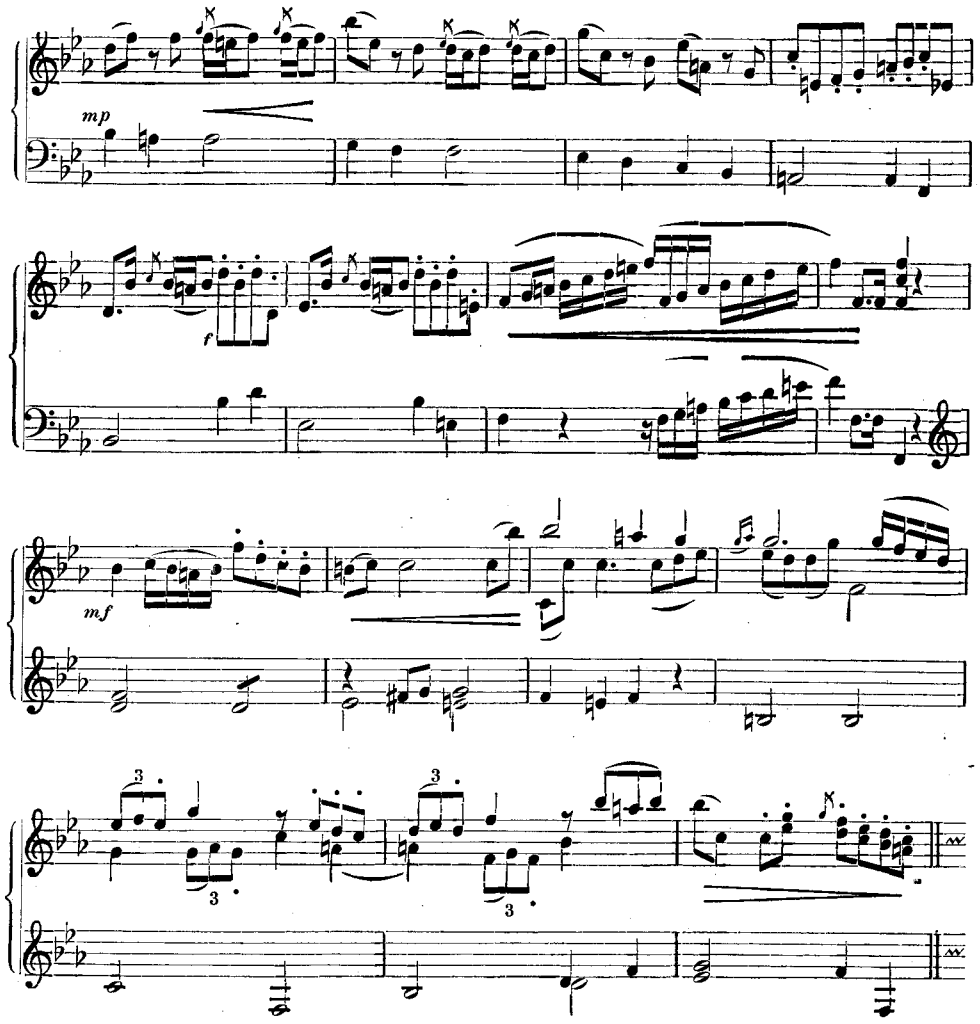
Anfang des 1. Satzes.

Allegro con brio.

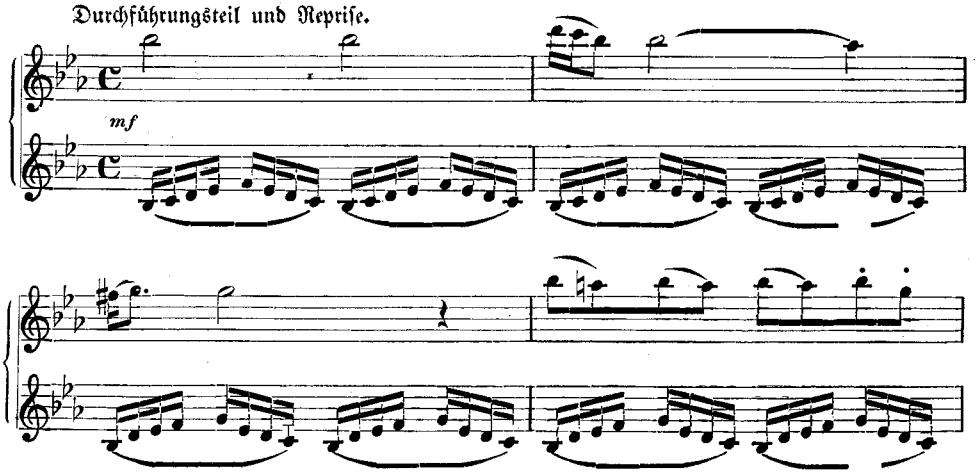


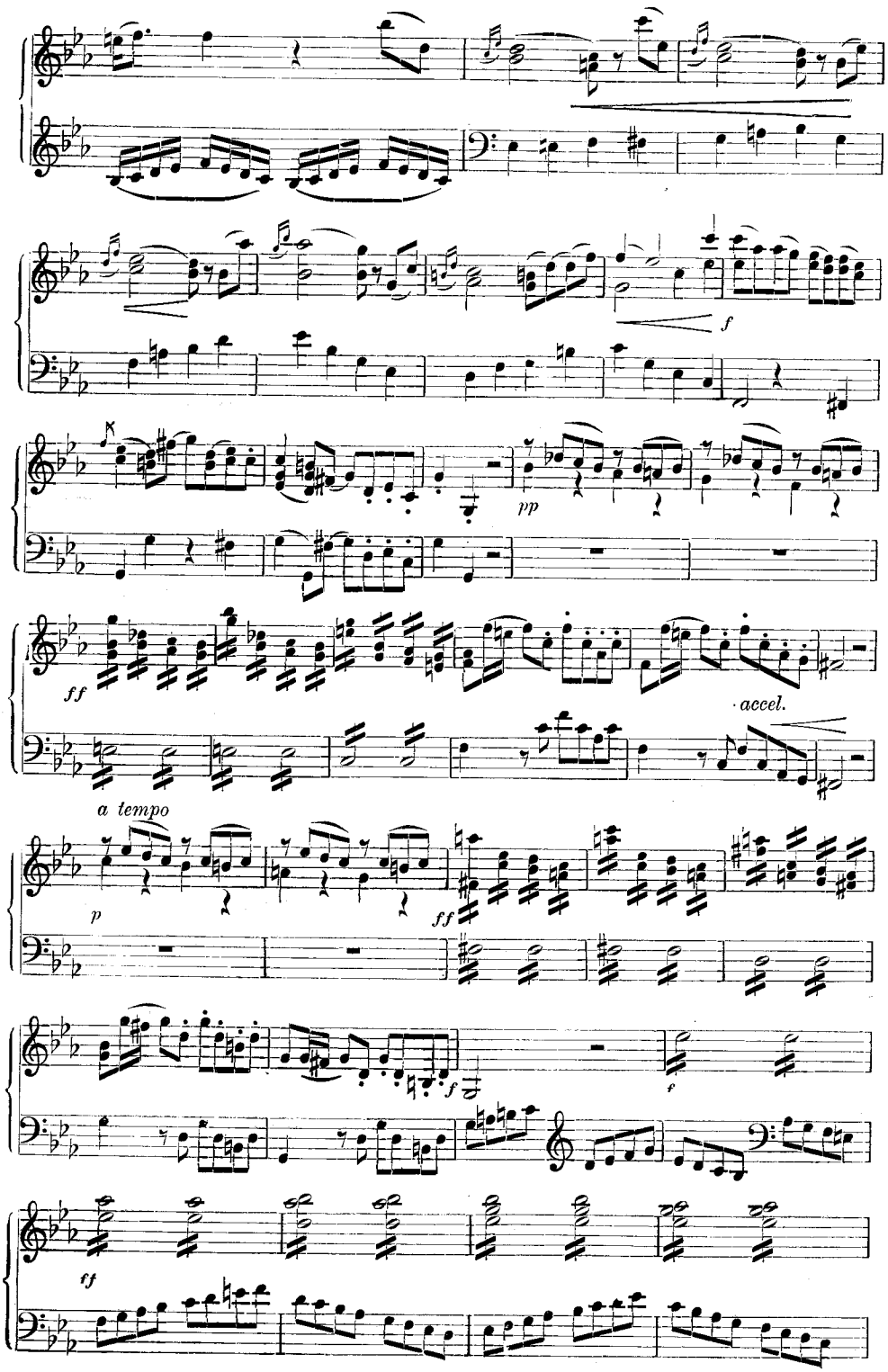

mf

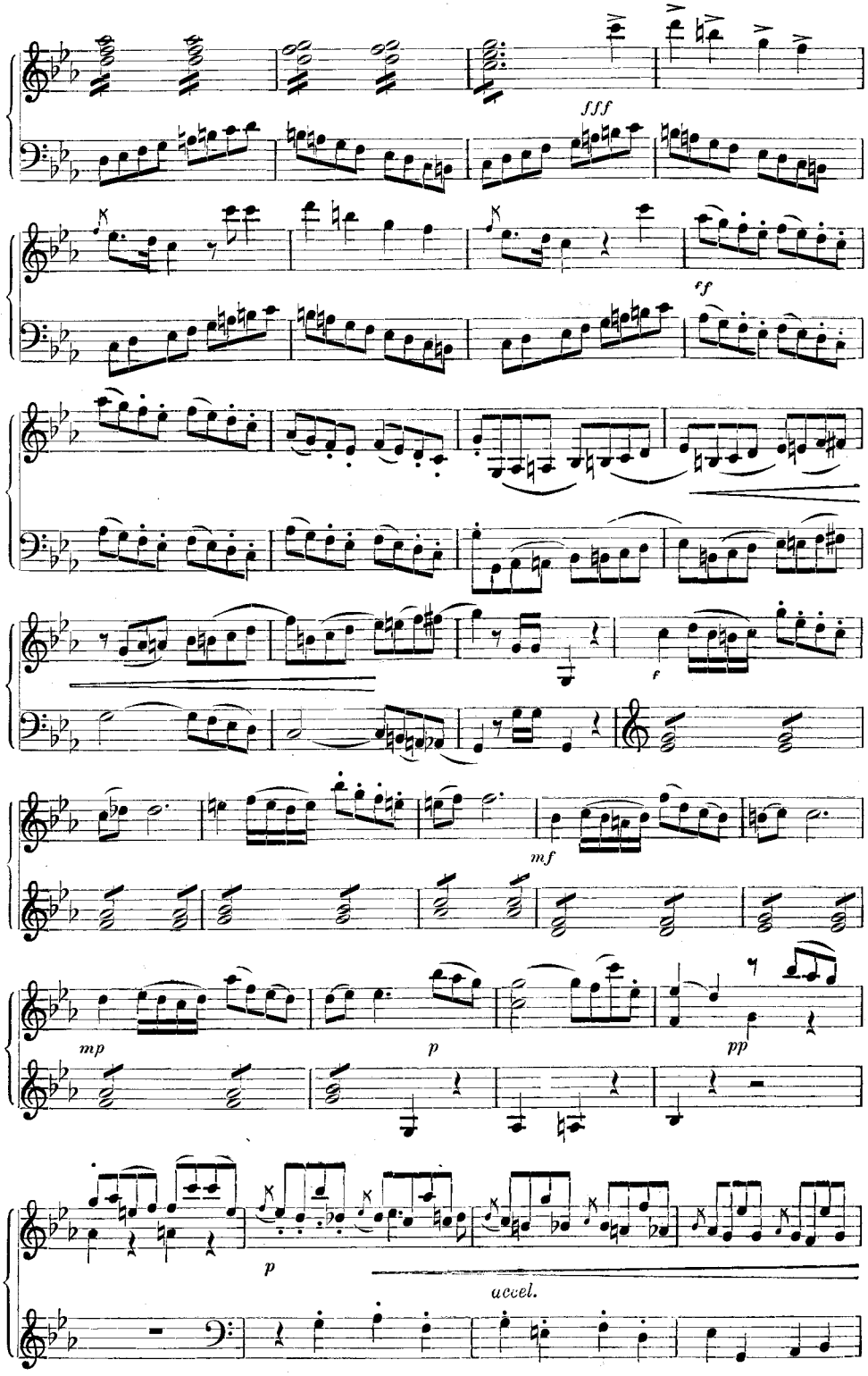

f
p
p

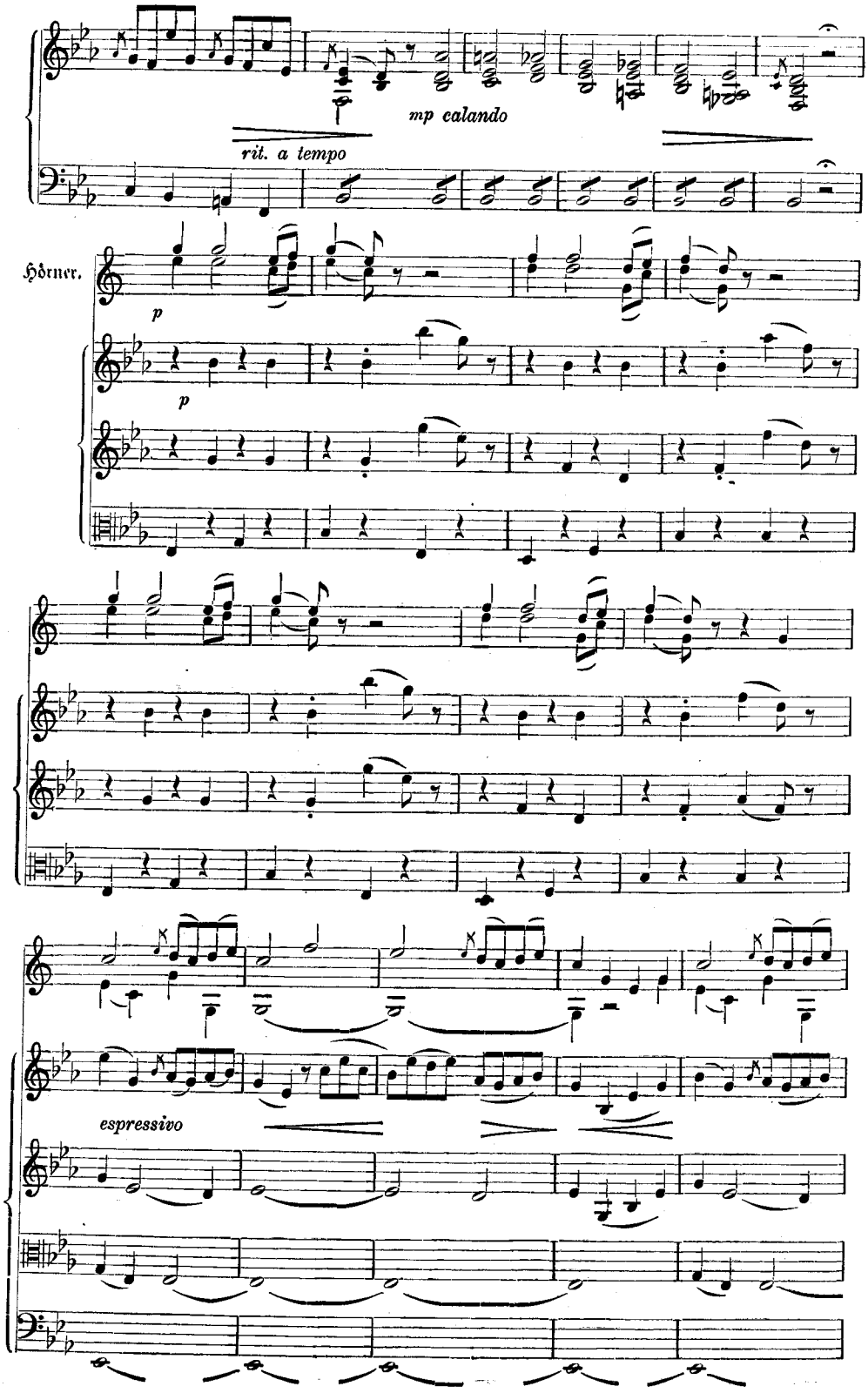


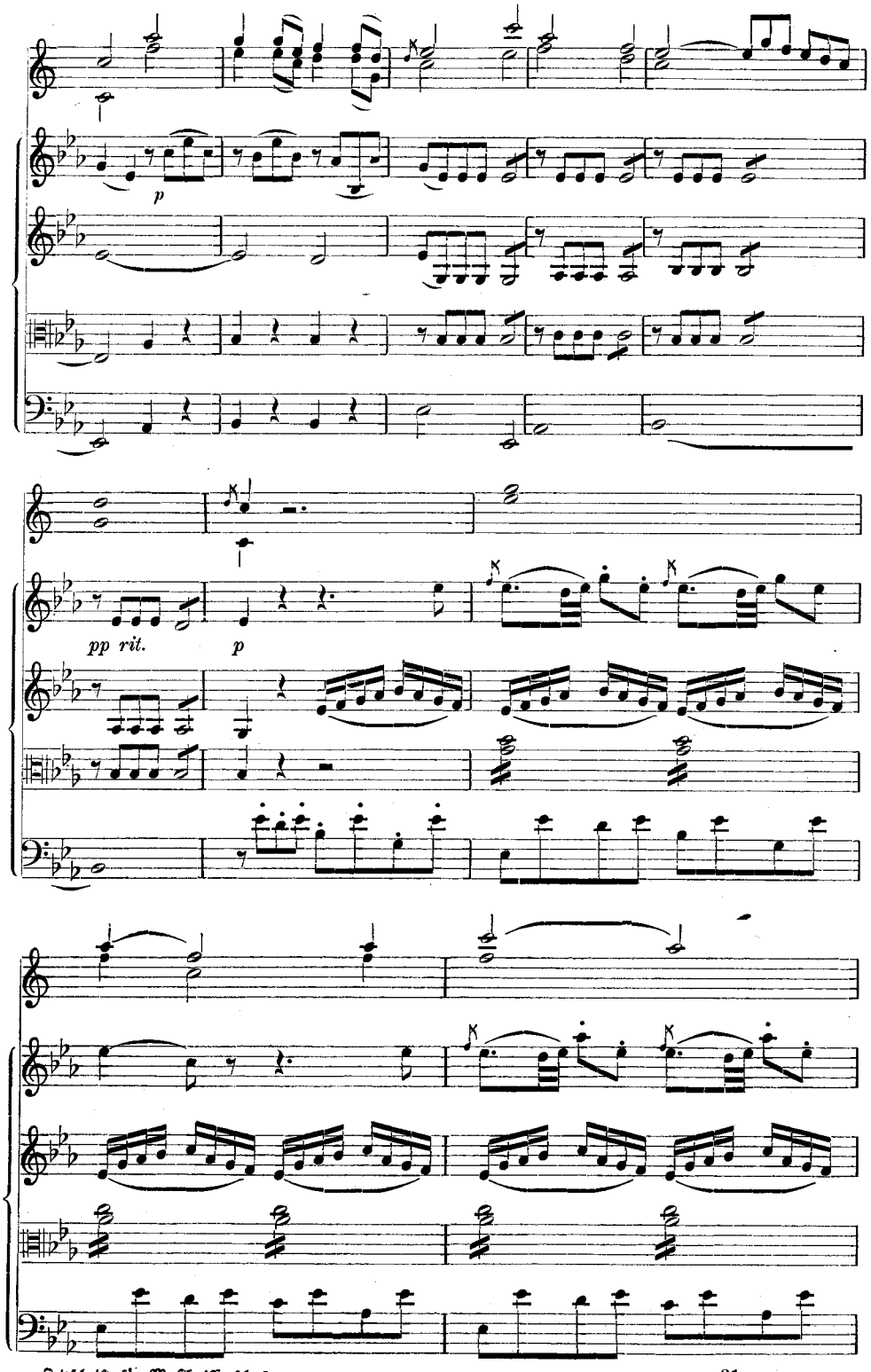
Durchführungsteil und Reprise.

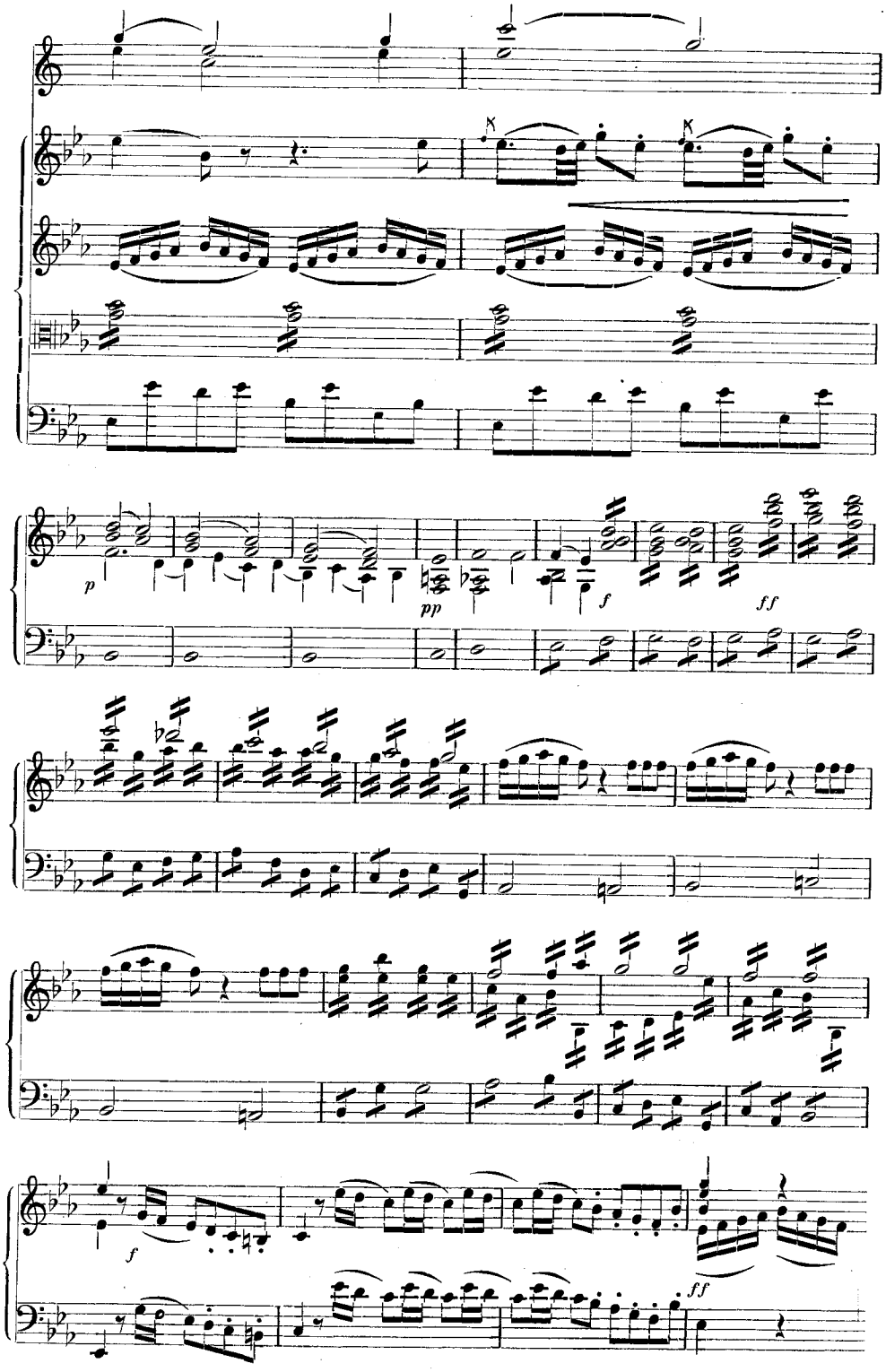


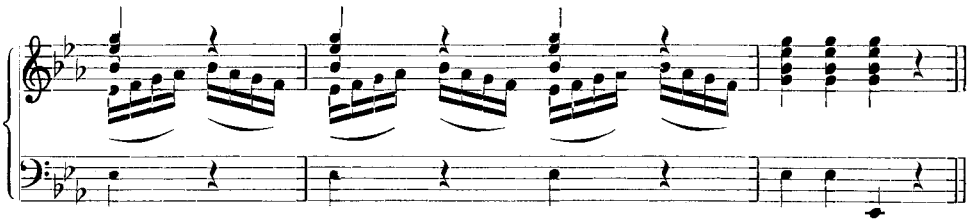

f
pp
ff
accel.
a tempo
p
ff
f
f
ff


fff
cf
f
mf
mp
p
pp
p
accel.

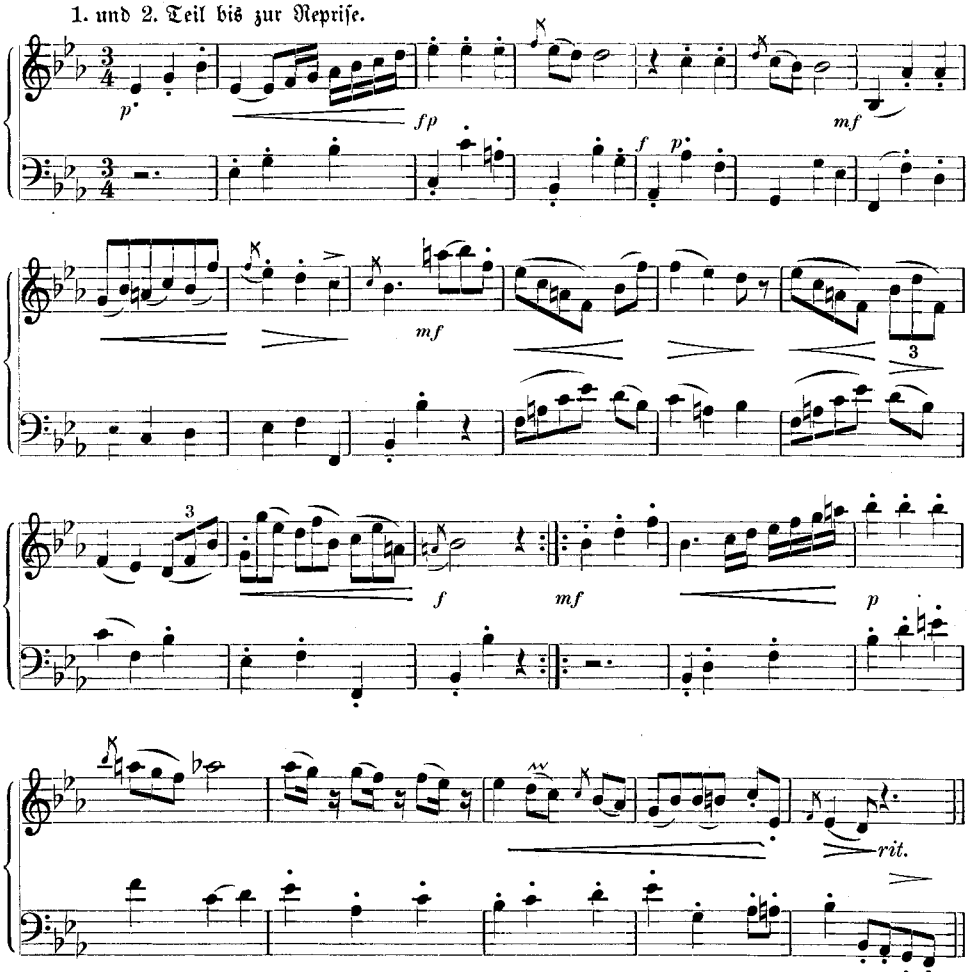

mp calando
rit. a tempo
Hörner.
p
p
espressivo


p
pp rit.
p


p
pp
f
ff
f
ff

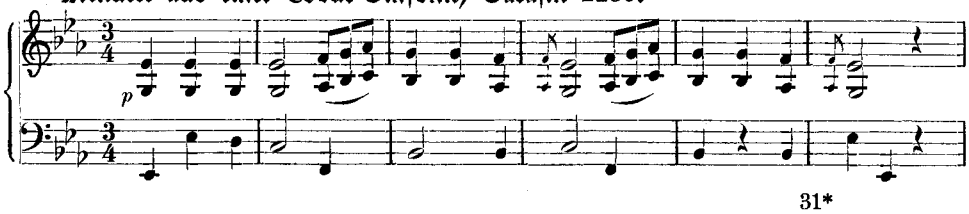


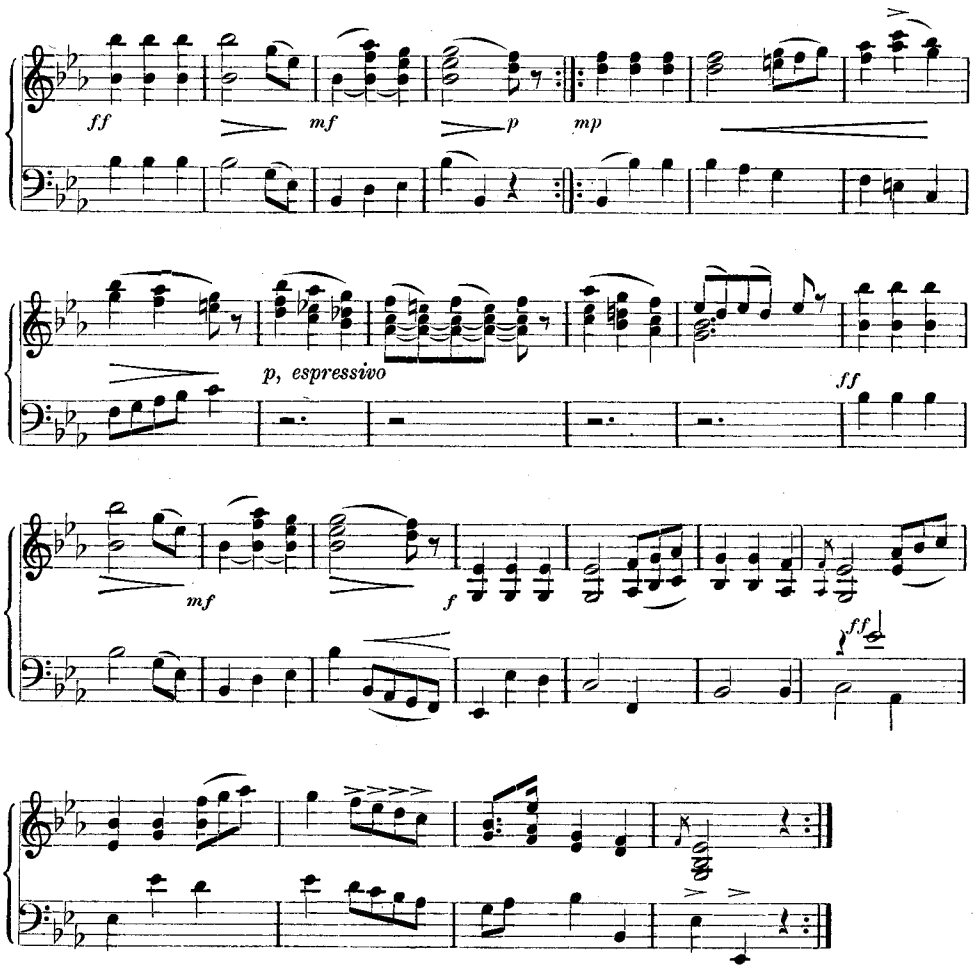
Menuett I.
1. und 2. Teil bis zur Repriſe.



G moll-Sinfonie op. 3, Partiturauszug aus 1. Satz, ſiehe Archiv für Muſikwiſſenſchaft 1922 Heft 1.

Menuett aus einer Es dur-Sinfonie, Saraſin 2239.




ff
mf
p
mp
p, espressivo
ff
mf
f
ff

Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischofs Karl Liechtenstein-Kastelkorn von Olmütz

Von

Paul Nettl, Prag

Infolge der Ausbildung der österreichischen Landeshoheit durch die Habsburger war Wien seit langem — auch im 17. Jahrhundert — das Kultur- und folglich Musikzentrum Österreichs. Während draußen im Reiche die einzelnen zur Souveränität gelangten Fürsten ihre eigenen Musikkapellen hatten, die es zu achtunggebietender künstlerischer Höhe brachten, konzentrierte sich das österreichische Musikleben am Wiener Hofe. Freilich findet die geistliche und weltliche Musik in den reichen, auf hohem Kulturniveau stehenden Klöstern, vor allem aber an den Höfen der geistlichen Fürsten eine reiche und tiefe Pflege. Unter diesen Pflegestätten ragen vor allem Salzburg und Olmütz hervor.

Durch die Erhaltung eines gefüllten Musikalienschreins in Kremsier (St. Mauriz-archiv) in Mähren, wo die Fürstbischöfe von Olmütz eine Schloßresidenz besaßen, bzw. noch heute besitzen, sind wir über die Musikkapelle des Fürstbischofs Karl Liechtenstein-Kastelkorn unterrichtet. Die in Kremsier erhaltenen Musikalien sind zum Teil bereits von mehreren Seiten[1] behandelt worden. Die unter diesem Material befindlichen Orchestersuiten und -sonaten, vor allem die des Wiener Hofkapellmeisters Johann Heinrich Schmelzer, die jüngst in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" eine Neuausgabe erfahren haben, habe ich in meiner Arbeit: „Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts", die im achten Band der „Studien zur Musikwissenschaft" erschien, behandelt. Während meines Aufenthaltes in Kremsier kam nun eine Anzahl von Akten und Briefschaften zum Vorschein, die das Musikleben am Olmützer Hof hell beleuchten. Einen Teil dieser Briefe, die sich in der Registratur der fürsterzbischöflichen Verwaltung zu Kremsier befinden, vor allem diejenigen von und an Johann Heinrich Schmelzer, der mit dem Fürstbischof in reger Korrespondenz stand, habe ich anhangsweise in meiner oben erwähnten Arbeit veröffentlicht. Der Rest, der über den Rahmen der genannten Schrift hinausging, sei hier wiedergegeben, wobei auf die Bedeutung der Olmützer Kapelle für die Geschichte der österreichischen Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert Bedacht genommen werden wolle. Sind doch die Kremsierer Musikalien, die im St. Mauritius-Archiv jahrhundertelang ohne Beachtung lagen und die erst durch die „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" der Vergessenheit entrissen wurden, die reichste Fundgrube der Wiener Instrumentalmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Sie sind vor allem die einzige vollständige Quelle (vollständiges Stimmaterial) der am Wiener Hofe aufgeführten Ballettmusik in der Periode M. A. Cesti und A. Draghi.

[1] Vor allem in der Vorrede Guido Adlers zur Ausgabe der Violinsonaten von Biber (1681) in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich".

Über die Olmützer Musikkapelle vor der Zeit des Fürstbischofs Karl Liechtenstein ist nichts bekannt. Sie hat indes auf ein berühmtes Mitglied zurückzublicken; 1579 bis 1585 war Jakob Handl-Gallus ihr Leiter. Während des dreißigjährigen Krieges, besonders durch die Schwedeninvasionen heimgesucht, hat das Kulturleben Mährens, haben vor allem auch die bischöflichen Residenzen stark gelitten. Musikalien und Musikerakten finden sich erst aus der Zeit Liechtensteins vor.

Dieser Fürst (1664—1694) war den Künsten, besonders aber der Musik, außerordentlich geneigt, und der mährische Geschichtsschreiber Pater Gregor Wolny stellt ihm in seiner „Kirchlichen Topographie von Mähren" (Brünn 1855, I, S. 99) das beste Zeugnis aus. Graf Liechtenstein, der in Innsbruck und Ingolstadt studiert und bis zu seiner Bischofswahl in Salzburg gelebt hatte, war ein feingebildeter, dabei energischer und kircheneifriger Kleriker. Durch seine Wahlkapitulation hierzu verpflichtet, baute er das Kremsierer Schloß neu auf und sorgte hier ganz besonders für die Pflege der Kirchenmusik. Wolny berichtet, daß er 1693 2000 Gulden für den Unterhalt eines Musikdirektors, eines Organisten und zur Bestreitung anderer Kirchenbedürfnisse stiftete.

Der berühmteste Musiker am Olmützer Bischofshofe zur Zeit Liechtensteins war der deutschböhmische Komponist und Violinvirtuose Heinrich Franz von Biber, der neben seiner Stellung als Musiker auch die eines Kammerdieners bekleidete, wie dies bekanntlich an kleineren Höfen zu jener Zeit öfter vorkam. Obwohl Biber die Gunst des Fürstbischofs in hohem Grade genoß, scheint er doch die Stelle als „Kammerdiener und Musicus" beim Fürsterzbischof von Salzburg vorgezogen zu haben. Guido Adler[1] setzt den Eintritt Bibers in die Dienste des Salzburger Kirchenfürsten in das Jahr 1673 oder Anfang 1674. Biber war jedoch, wie aus dem Kremsierer Akten- und Briefmaterial hervorgeht, bereits 1670 vom Olmützer Hofe abgegangen. Dies erhellt aus einem Brief Johann Heinrich Schmelzers an Liechtenstein vom 9. November 1670, in welchem von einem „schändlichen Mißbrauch des Kammerdieners Franz Biber" die Rede ist und in dem Schmelzer eine Reihe von Musikern als Nachfolger für Biber vorschlägt. Welcher Art der Mißbrauch Bibers war, erfahren wir aus einem Briefe (5. Jänner 1671) des Johann Franz Khuen von Auer, eines Tiroler Edelmanns und Kommissionärs Liechtensteins. Khuen bestätigt einem gewissen Sartorius, dem Kammermeister Liechtensteins, einen Brief, demzufolge „Ihro hf. Gn. Musicus und Cammerdiener Biber mit noch einem ejusdem qualitatis et conditionis insalutato hospite sich fortbegeben habe". Da Sartorius dem Khuen mitteilt, daß „er [Biber] oder sein camerada sich bey dem bekhannten Geigenmacher zu Absam anmelden solte", so ist wahrscheinlich, daß Biber (mit noch einem anderen Musiker) den Auftrag erhalten hatte, bei dem Absamer Geigenbauer Jacobus Stainer Instrumente zu kaufen oder abzuholen und sich bei dieser Gelegenheit „insalutato hospite" d. h. französisch empfahl. Trotzdem hat Biber nicht alle Beziehungen zu Olmütz-Kremsier abgebrochen. Dies geht aus einem undatierten, wahrscheinlich 1673 geschriebenen Brief (Konzept) hervor. Hier wird die Übersendung einer „Serenada" Bibers an Paul Weywanovsky[2] bestätigt.

[1] a. a. O.

[2] Über diesen Musiker vgl. weiter unten.

Wie erwähnt, hatte Schmelzer eine Reihe von Musikern dem Bischof als Nachfolger Bibers vorgeschlagen, darunter auch den Wiener Musiker Johann Jakob Prinner[1]. Aber weder dieser noch die übrigen wurden vom Fürstbischof angenommen. Vielmehr wurde ein einheimischer Slawe namens Paul Weiwanovsky der leitende Musiker; den Titel „Kapellmeister" führte weder er, noch hatte ihn Biber geführt. Dieser Weiwanovsky gehörte dem Stande der Feldtrompeter an, die bekanntlich ursprünglich eine vor der Spielleutezunft privilegierte Stellung einnehmen. Die Feldtrompeter bildeten in der Regel den Grundstock der kleineren provinziellen Musikkapellen. Ursprünglich, ein Zeichen des Ansehens und der Würde der Fürsten, wurden sie in der Regel ausschließlich bei Festlichkeiten, Empfängen, Turnieren und Feldzügen verwendet; es war ein besonderer Ehrgeiz der großen aber auch der kleineren Fürsten, eine möglichst große Zahl von Trompetern und Heerpaukern zu halten. Mit dem steigenden Bedürfnis, die genannten Empfänge, Festlichkeiten und Turniere — die letzteren hatten sich durch die allgemeine Verbreitung der Schießwaffen zu allegorischen Darstellungen umgebildet — mit Kunstmusik begleiten zu lassen, traten anstelle der dem Soldatenstande angehörenden Feldtrompeter die „musikalischen Trompeter", die sich vor allem von den Feldtrompetern durch die Kenntnis der Notation auszeichneten, aber auch über eine bedeutend höhere Instrumentaltechnik verfügten. Hier sei an eine Parallelerscheinung in der Entwicklung einer musikalischen Form erinnert, nämlich an die Intrada, die in den mittelterlichen Fanfaren wurzelt und bei Aufzügen und Turnieren geblasen wurde, sich aber im Laufe der Zeit, mit dem immer stärker werdenden Bedürfnis nach künstlerisch-musikalischer Begleitung der Festlichkeiten zu einem Satz mit Tanzdimensionen entwickelte.

Über die Besetzung der bischöflichen Kapelle erfahren wir etwas außer durch das Musikalienmaterial selbst, durch einen Brief Liechtensteins an Johann Cunibert von Wenzelsberg, den Quartiermeister am Wiener Hofe. Auf eine Anfrage Wenzelsbergs, der für Olmütz bei Joh. Heinrich Schmelzer Ballette zu besorgen hatte, berichtet Liechtenstein nach Wien, er könne „bey sechs oder sieben Clarin, zehn bis zwölf geigen und sieben, acht oder mehr tromben aufbringen". Man darf nicht glauben, daß Liechtenstein alle diese Musiker in einer regelrechten Kapelle vereinigte. Vielmehr wurde, wie erwähnt, der größte Teil der Musiker zu anderen Zwecken, wie Kammerdiener, Jäger, Heger usw., verwendet. Ein Teil wird überhaupt nicht im Stande des bischöflichen Personals gewesen sein, sondern sich aus Bürgern, Kirchenbediensteten usw. zusammengesetzt haben und nur gelegentlich zu musikalischen Aufführungen und Proben kommandiert worden sein. Aus einer Liste, die freilich schon das Datum vom 11. April 1694 trägt und die eine Spezifikation der Bierdeputate für die bischöflichen Hofbediensteten enthält, ist die Zahl der in Olmützer Diensten stehenden Musiker (Trompeter) ersichtlich. An der „Trompetertafel" nahmen demnach folgende Personen die Mahlzeit:

Martin Trompeter	Brandl	Wentzl	Pauker
Hans Jörg[2]	Greger	Pernkopf	

[1] Über Prinner vgl. meine oben zitierte Arbeit. Er ist der Verfasser des Liederbuches der Erzherzogin Maria Antonia, das in der Münchener Staatsbibliothek liegt. Über Prinner und sein Liederbuch soll demnächst ein Aufsatz berichten.

[2] Hans Georg Gintal. Aus einigen Akten über ihn geht hervor, daß er ein Trunkenbold war und Schulden machte.

Von Pernkopf oder Bernkopf, wie er sich nennt, sind im Kremsierer Archiv einige Orgelkompositionen von sehr mäßiger Bedeutung erhalten; er war der Organist Liechtensteins. — An der „Laggeytafel" nahmen die „Trompeterjungen", an der „Wachtafel" vier Choralisten teil.

In der mitgeteilten Liste ist der bereits erwähnte Paul Weywanovsky nicht mehr enthalten. Dieser Musiker, der in den Briefen meist als „Paul Trompeter" bezeichnet wird, der sich auf seinen Kompositionen aber stolz „tubicen campestris" nennt, war, wie gesagt, der Nachfolger Bibers im Amte des bischöflichen Kapellmeisters. Er war schon zur Zeit Bibers in bischöflichen Diensten, was aus einem Briefe des Fürstbischofs an seinen Kammermeister Sartorius (Dat. Brünn, 5. Feber 1668) hervorgeht: „Nicht weniger habt ihr dem Paul Trompeter anzubevehlen, sich neben dem Paukerjungen und etwa zwey guten Geygen alsbalden doch ohne die Pauken alhero zu verfügen und von allerhand musicalischen lustigen sachen[1] insonderheit aber von tänzen mitbringen, doch soll er sich wegen der zween so in Kirchendiensten sein möchten bey dem Dechanten umb erlaubnis anmelden damit das bey denen Kirchen inmittelst nichts durch sie versäumbt werde".

Als Komponist ist Paul Weiwanovsky in einer größeren Anzahl von handschriftlichen Kompositionen im Kremsierer Archiv vertreten. Sie tragen die Datierungen von 1667 bis 1691. Der größte Teil der Kompositionen besteht aus Kanzonensonaten für Orchester, einer Form, die sich von den Venezianern über Giov. Valentini, Bertali, dem älteren Ziani und J. H. Schmelzer bis zu Joh. Jos. Fux gehalten hat und in Österreich neben der Ballettsuite die beliebteste und gangbarste Orchesterform war. Weiwanovsky ist in Form und Instrumentation ein Schüler Schmelzers, indem er vor allem die doppel- und mehrchörige Schreibweise verwendet, dabei aber mit Vorliebe einem bestimmten Klangkörper einen Clarinchor oder doch wenigstens ein Clarinpaar entgegenstellt. Seine Trompetenkompositionen sind gewiß nicht aus künstlerischer Not gezeugt, sondern entspringen dem Bedürfnis, seine Clarinkunst ins rechte Licht zu setzen; sie sind von der volkstümlichen Originalität Joh. Heinr. Schmelzers weit entfernt. Man sucht auch vergebens irgendwelche „Slawismen", wie man denn überhaupt mit Ausnahme von ein paar hannakischen volkstümlichen Melodien, die gelegentlich als Variationsthemen benutzt werden, keine national slawischen Einflüsse merkt. Auch in den anonymen Werken der Kremsierer Kompositionen, unter deren Autoren sich gewiß Slawen befunden haben, findet man keine nationalen melodischen Elemente. Es gibt eben bis tief ins 18. Jahrhundert hinein überhaupt keine tschechische Musik; die wenigen Komponisten tschechischer Abkunft zeigen in ihren Werken ein völlig unpersönliches Gepräge und sind in ihrer Technik von Wien, dem Musikzentrum, völlig abhängig.

Im Folgenden kommt nun eine Anzahl von Akten und Briefen von, an und über Musiker des Fürstbischofs, zum Teil in Regestenform, zum Abdruck. Als erster sei ein Brief Friedrich Christoph Langetls, der bereits 1653 (4. Feber) präsentiert und an einen Hofbeamten des damaligen Fürstbischofs, Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich (1637—1662) gerichtet ist, mitgeteilt. Der Name Langetls war

[1] Liechtenstein war den weltlichen Festlichkeiten nicht abgeneigt. Die „Wirtschaften", „Königreiche", „Merenden" usw. wurden auch am bischöflichen Hofe geübt. Von Joh. Heinr. Schmelzer verlangt der Fürstbischof fast ausschließlich Ballettmusik und „arien zum tantzen für den Fasching".

mir durch meine Forschungen nach der Biographie Schmelzers bekannt; er war der Taufpate einiger Kinder des Wiener Hofkapellmeisters.

Wohledl. gestrenger hochgeehrter herr.[1]

Mir sein diser tagen beygeschlossne brief von der frauen Rentmaisterin von Khönigstetten hiehero geschikht worden, mit diesem befelch, das ich selbige an meinen hochgeehrten herrn einschließen und neben ihrer gebührender recomend. denselben erbitten solle umb ferner befürdliche Übersendung deren an ihren herrn Brudern.

Hingegen erwarte ich mit hechsten Verlangen das zu leihen versprochene bueche, die dargegen zuegesagten arien und melodeyen des Hans Caspar Kherls wolte ich gern ietzt mitschikhen, so habe ich aber bis dato niemand gehabt der sie sauber hette abcopirt. Sollen doch gwis hinach khumben.

Ich habe ihme hans Casparn von meinem herrn den anbefolhenen grues überschriben, dargegen er sich gehors. befilht und verlanget so glükhselig zu sein, das er meinen hochgeehrten herrn dermalen eins bald wider hiesiger orthen aufwarthen mechte dan er des Niderlands schon gnug hat.

Hiemit meinem hochgeehrten herrn zu beharlichen gunsten mich schuldigister maßen befilhe und verbleibe.

sub d° Wien den 29. Jan. 1653

Meines hochgeehrt. herrn

gehorsamber khnecht

Friderich Christoph Langetl

Es folgen die übrigen Briefe und Briefregesten:

Antonius Graf Collalto an Liechtenstein ab Wien, 30. Juli 1680.

Fb. Liechtenstein hätte ihm vermeldet, daß sich ihm ein Paar gute Musikanten angetragen haben „so zur Trompeterkunst sich begeben wollten. Wenn dann ich mich nun dahin resolvirt ein paar dergleichen in der Music wohl erfahrene Leuth aufzunehmen, und umb eine paare Bezahlung lernen zu lassen. Als unterstehe ich mich Ew. fürstl. Gnaden unterthänig zu bitten, dieselbe geruehten dero Trompeter einem gnädige Commission mitzuegeben, das er sich in meinem Nahmen umb ein paar derley musicanten (es seyen nun seminaristen oder studenten) zu Olmütz oder zu Brünn bewerben möge, deme ich solche sodann selbige auch zugleich (iedoch mit Ew. fürstlicher Gnaden gnädige Erlaubnis) in die Lehr überlassen wolte".

Am 4. Juni 1683 bitten

Wenzel Tucek („Trombetter") und Wilh. Mostensky („Paukenlehrjung"), welche am 3. 3. 1681 „auf die hochfürstlichen expensen innerhalb 2 Jahren die Trombettenkunst zu erlernen aufgedingt worden", freigesprochen zu werden, „um mit der Zeit in größeren Schaden nicht zu gerathen".

Am 18. Okt. 1684 schreibt der Fürstbischof von Mirau (Schloß bei Müglitz) an den kgl. Richter, Bürgermeister und Räte von Poděbrad, „daß wir unseren obligierten Hoftrompeter Georgio Brandl auf 14 Tag erlaubniß gegeben aldahin zu seinem weib und befreundten reisen zue können, wasmaßen er aber über die erlaubte zeit schon durch 8 wochen außen bleibet und das geringste sich nicht hören läst, und seiner trewe vergessen thuet und wir denselben zu unsern handen auf alle weis zu bringen gedacht sein. Als ersuchen wir dieselbe hiemit freundl. sie wollen sich dessen person fürderlichen versichern und uns hiervon wahrhaft geben, auf daß wir ihn von dessenwegen erheben und anhier überbringen lassen".

[1] Ich lasse die Briefe textgetreu und dem Wortlaut gemäß folgen.

Der Bürgermeister und Rat der kön. Cammerstadt Poděbrad berichtet am 23. Okt. 1684, daß „Ew. hf. gn. hoftrompeter nahmens Georgius Brandl wegen seiner alhier habender Praetension eine Zeit über von Ew. hf. gn. ihme gegebener gnäd. Erlaubnis hat bleiben müssen, weilen von uns die Sach so schleinig wegen vilen andern Verhindernüssen vorgenohmen nicht hat werden können, zumahlen die Parthey einen processum juris angefangen und durch die termin soliches verlengeret, daß also mehr gedachter Ew. hf. gn. Hoftrompeter dehrowegen alhier aufgehalten und von hier (zweifelsohne) jüngst vergangenen 17. currentis zu Ew. hf. gn. dienst und hof abgereiset".

1687 bittet Graf Hans Antoni Palfy den Fürstbischof, ihm „einige dero Trommeter firlichs zu licentyren".

Die Antwort lautet: „Ob ich zwar nit gedacht bin meine Trompeter abzudancken und ihres Dinstes sie zu entlassen, so bin ich dermahlen mit einer so geringen anzahl versehen, daß ich dieselbe schwerlich entrathen kann. Nichts destoweniger aber zu Conteſtierung meiner affection und aestime, so ich von demselben und dessen ganzen Hauses habe, überschicke ich zwey Trompeter und einen Baugger mich hingegen versichernd, daß nach vollbrachter kgl. Crönung zu Preßburg selbige wieder anhero überschikt; sie auch mit übrigen Trunck nit zu beladen belieben dragen".

Am 30. September dankt Graf Palfy für die Übersendung der Trompeter.

Wie bereits erwähnt, sorgte der Fürstbischof auch dafür, daß seine Kapelle mit guten Instrumenten versorgt war. Ich lasse den gesamten Briefwechsel betreffs des Ankaufs von Streichinstrumenten bei Jacobus Stainer in Absam folgen. Er ist nicht nur für die Lebensgeschichte des berühmten Instrumentenbauers von Bedeutung, sondern auch vom Standpunkt des Wirtschaftshistorikers von Interesse, weil wir ein gutes Bild von den Instrumentenpreisen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Österreich erlangen. Daß in einem Briefe Bibers Erwähnung getan wird, sei noch angemerkt.

Khuen an Sartorius.

Edler vester ꝛc. Was in nahmen Ihres hf. Gn. Bischofen zu Olmütz meines gn. herrn selbiger an mich umbwillen der bey dem Geigenmacher zu Absam wegen angefrimbten Geigenstimbung auch zu bezahlung deren yber die 50 Th. anderer zu ybermachen anbevolchene 50 Th. mit mehren gelangen lassen, hab ich aus dem von 25 passati abgangnen schreiben mit mehrer nachrichtlich vernohmen und zumahlen besagter Geigenmacher erst vor 3 Tagen seines vil monat her ausgestandtnen arrest liberiert worden[1]. hat er mier die parola geben, solich angefrimbte instrumenta den accord gemeß vor all anderer arbeit vor die hand zu nehmen und zwischen hinnen und newen Jar seinen versprechen nach zu verfertigen; allain weil bey edlich lang gewerten arrestation er nichts arbeiten oder verdienen khinden, wär er willens ob die noch restierende 50 Th. ihm in bälde eingehendigt würden. Hingegen er ainen annemblichen angesessenen porgen alhier zu stellen erbietig, so in sein nahmen caution umb solich gelt zu stöllen und antworten sich verobligieren würde, welches ich dem herrn zu dem ende yberschreiben wollen, daß er soliches Sein gsten. firsten und herrn gehorsamist referiren wölle, ich für mein person habe gesehen, daß alberait ein Violgeigen und 2 pratschen bis aufs fürweißen fertig sein und nit zweiflen will, das ybrig auch gehörtermaßen expediert soll werden; allain weil ich in 10 Tagen an die Etsch ins weinlesen abzureisen vorhabens bin und erst Andrei wider anhaimb zu kommen gedacht, will ich Paul Seimbl, procurator alhie und des h. gn.

[1] Stainer war wegen seiner protestantischen Gesinnung angeklagt und eingekerkert worden. Vgl. hierzu Ruf, Jakob Stainer, der Geigenmacher von Absam. Innsbruck 1892.

Maximilian zu Liechtenstain bestölten factoren dahin halten, daß er sich auch diser geigen annehme da aine oder andere fertig, zu handen bringe und h. Peris[1] nacher Wien adressiere damit sie alsdan yberbracht mög werden. Allain wegen des großen Violons stehe ich an, weil anstatt des kleinen solicher gemacht soll werden, ob ihm Geigenmacher die begerte 50 Thaler darumb zu bezallen. Zwar verspricht er ain solich iezt zu machen, so der maister lobt und mit hall ain ganze kürchen anfillen solle, auch in die breite gehört werden, daryber dan weil diß die lester arbeit, vernere resolution erwart wirt, ob diser große oder ain kleiner Violon, maszen der negste gewest, gemacht werde solle, doch ieder in sein pretio.

Candia ybergab wird vest betraurt, dadurch ganz Italia in gefar gestelt usw.

Hall d 9. Sept 1669.

(Ihre hf. gn. wöll der herr
inligendes gehorsamist selbs praesentieren.)

Wan etwan mag anstatt der begerten andere Violen verlangt wurden, khan soliches sonderlich wegen der groszen paßviolen yberschriben werden auch darnach wegen des gelts die anstalt gemacht werden.

P.S. Vor zuerschließung dises hat sich die Gelegenheit ereignet mit Jacobus Stainer Geigenmacher zu Absam zu reden; der hat mir auch den accord so H. Graf Maximilian zu Lichtenstein mit ihme gemacht, vorgewiesen, demenach begert worden:

2 Violin jede pr. 12 Taler	24 Taler	[2]
4 Viola di braccia jede 13 Taler	52 „	[3]
2 alt Violen jede 15 Taler	30 „	[4]
2 Viola di gamba jede 20 t	40 „	[5]
und ain Violon	42 „	[6]

so sich aber hernach anstatt der altviolen 2 Violen di braccia und anstatt der ainen Viola di gamba ein groszer Violon oder octaf Violon begert worden, hat also er Geigenmacher zu verfertigen

2 Violin	24 taler
4 Viole di braccia iede per 13 taler	52 „
1 Viola di gamba	20 „
und ain octaf Violon pr	50 „
Summa	146 taler
darauf empfangen 50 taler, rest noch	96 taler

Khuen an Sartorius.

Edler vester ꝛc. Desselben gliebtes schreiben sambt den ybermachten 50 th. hab ich von h. Strobl. Salzburgischen handelsman in sein durchraisen in Thoner markht zurecht empfangen; die sollen zu den angefrimbten Geigenstimbwerkh applicirt werden und weilen Jacob Stainer Geigenmacher zu Absam vor 14 Tagen seines arrests entlediget, starkh in werkh ist, die 2 Violen sambt den 2 viole di braccia lengst in 14 Tagen zu verfertigen, darumben er das gelt von h. Graven Maximilian zu Liechtenstain schon lengst empfangen, als wirt er hernach die noch

[1] Starb als kais. Hofkammerrat „an hitzigem Fiber" zu Adrianopel lt. Brief des Ehrenreich Harrer vom 13. Sept. 1675 an den Fürstbischof.

[2] Von der Hand Liechtensteins korrigiert auf 10 bzw. 20 Taler.

[3] Von der Hand Liechtensteins korrigiert auf 2 Violen zu 12 Taler.

[4] Von der Hand Liechtensteins gestrichen.

[5] Von der Hand Liechtensteins korrigiert auf 1 Viola zu 16 Taler.

[6] Von der Hand Liechtensteins korrigiert auf 1 Viola zu 40 Taler.

ybrige Geigen als noch 2 Viole di braccia und ainer Viola di gamba vor die hand nehmen, die er lengst bis negst Martini zu expediren versprechen thuet, also daß diese 7 Geigen (außer der grosßen Quartviolon darumben er umb die 50 Th. annemblich nachrichtung verlanget) noch vor angehendem Winter ... yberbracht khinden werden.

Sonst will ich verhoffen, es werde dem herrn mein schreiben sambt dem beyschluß an Jhr hf. gn. h. h. Bischoven von Olmütz meinem gn. fr. und herrn, so ich bey gewiß. Schöffman an h. Peris per Wien vor 10 Tagen yberschickht, zurecht einkhomben sein, daraus dan mehrere wie es mit disen Geigenwerkh beschaffen, und was noch zu bezahlung des grosßen Quartviolon an gelt ermangelt (da anderst selbiger verlangt wirt) der notturft nach yberschriben worden, und mich kurze halber dahin bezogen haben will.

Die trukhen continuiert noch bey uns also daß an dürren orthen schlechtes wimbet zu hoffen, dahin ich in 2 tagen abzuraisen willens, aber wegen der Geigen und bezahlung deren so oft ain oder anders stukh fertig wirt ich albereit Paulen Seimbl stattprocuratorn alhie, obgemelten h. Gn. zu Liechtenstain bestölten factorn weitere ordinanz hinterlassen habe, der sie dan auch an gehör zu dirigirn bevehl hat.

Hall, 24. Sept. 1669.

Khuen an Sartorius.

Edler ꝛc. Desselben 2 schreiben aus Crembsier von 12. und 21. Sept. sein mier alhie zurecht worden ingleichen die 50 th meiner frawen zu Hall erlegt worden; die sollen den Geigenmacher nit ehender als nach volbrachter arbeit als zug umb zug bezalt werden, allain khan ich den herrn unbericht nit lassen, daß hr. Graf Maximilian zu Liechtenstayn mit ihme ain fertig ordentlichen Kauf gemacht, wie ich dan den auf papier gebrachten accord unter bemelten h. Gravens fertigung selbs gesehen hab, wurde also er Geigenmacher darauf nit schreiben wollen, ehender die arbeit unter weghen lassen, wie dan er selbst von Lambach ain ganzes stimwerkh zu geschweigen andern angefrimbt also daß er auf ain Jahr arbeit gnueg hat und hab zu thun gnueg gehabt, daß er Jhr hf. Gn. stimwerkh vor die hand genohmen und außer des grosßen Violons soliches zu verfertigen auf Catharina die parola geben hat und wirt selbiger den quart oder grosßen Violon umb nicht rechters machen, verspricht gleichwol ain solich werkh zu machen, so in Thum zu Olmütz oder Salzburg aus velliger music gehört soll werden. Wan also selbiger nit oder die andern Geigen des h. Gravens accord gemes und in tag wie die Handschrift vermag beliebig sein wurde, khundte zu gewinnung der Zeit an den Paul Seimbl stattprocurator zu Hall (dan ich vor 5 wochen nit dahin komben wirt) daß ers abkhindte die verfiegung beschehen und wohin die in handen habende 100 Taler adressiert sollen werden, vernere ordinanz erthailt werden, sonst hat obgemelter hr. Graf Max. mier von 16 passato von Prag aus geschrieben, daß die 50 T. so erfertiger gedachten Geigenmacher auf das stimwerkh erlegt, also für den paß oder in fahl quart Violon außerhalb 4 Taler so an den 2 Violen di braccia und ain Viola di gamba yberbleiben werden nicht ybrig sein wurde, welches dan alles ich den herrn nachrichtlichen anfiegen mich offerierent wo Jhr hf. Gn. meinen gst. firsten und herrn selben mich gehorsamblich zu befelchen bitte ꝛc.

Auer 13. Okt. 1669. Johann Franz Khuen von Auer.

Khuen an Sartorius.

Edler ꝛc. Ich will nit zweifeln, der herr werde mein schreiben in verwichnen October von Auer an der Etsch abgangen, zurecht empfangen und daraus was ich wegen des Geigenmachers geschriben, vernohmen haben und zumahlen ich zu meiner haimbkonft von ihme Geigenmacher die Viola di gamba neben einer Violin diser tagen empfangen auch zu negsten abfieren, neben den fuetteral in ain truhen einmachen lassen verhoffent, die negst abgeschickhte Discantgeigen sambt 2 Violen di braccia oder altgeigen werden nunmehr von h. Peris auf Wien dahin nach

Olmüz oder Krembsier yberschickht sein worden, als erwart ich vernern beschaids was Ihr hf. Gn. mein gst. first und herr von Geigen zu complierung des Stimwercks noch verners verlangen, ob sie noch 2 Violen di braccia oder ain große Quart Violon (welichen aber er Geigenmacher unter 50 T. nit machen will) anbegern, als will ich ihme Geigenmacher dahin halten, daſz zwischen hinnen und fasten soliche verfertigt werden, er sonst so vil angefrimbte arbeit hat, daſz er soliche zu verfertigen bis pfingsten gnueg zu thuen, auch iungslich kayſ. freyheit und Dienſt-titel erlangt hat. Sonst hab ich von den in Werl 2 mal yberschickhten 100 talern h Graven Maximilian die festen dem Geigenmacher vorhin gegebne 50 Th. erszt und für die Viola di gamba sambt truhen tuech zum einmachen 31 f. 54 kr. ausgelegt, also noch 43 f. 6 kr in handen, so ich den h. hiemit berichten wollen, der wirt ihm beheben lassen mich verners zu beschaiden und vernere anstalt zu machen.

Daſz die negstmal yberschickhten paßgeigen etwas zu klein, auch die resonanz in vellger musica zu subtil, bevorab in ainer großen kirchen, berichtet er Geigenmacher, daß wan er solliches gewußt wollt er gröbere saiten aufzogen haben und aber der quartViolon wirt soliches alles ersezen und sich von ganzer music hören lassen, wie er dan verspricht ain solich stukh zu machen, so sich sechen darf lassen aller orthen.

Hall 15. Dez. 1669.

Khuen an Sartorius.

Woledler ꝛc. neben wintschung gluckhseligen newen Jars hab ich bedeiten wollen, daſz der Geigenmacher zu Absam ein discant Violon und die Viola di gamba vor 3 wochen mier eingehendigt, iezt steht man an, ob man noch 2 Viole di braccia wie negste gewesen, haben wolle und ob der quartpaß in pretio der 50 T. (weil er umb leichters nit machen will) annemlich oder nit, und habe an den lestern yberschickhten 50 Taler yber bezalte obige Viola di gamba und 2 truehen noch 43 f. 45 kr. vorrätig; wan man also den groſz Quartviolon haben wolle, neben den 2 Viole di braccia würden noch in 70 f ybermacht miessen werden. Erwarte also ainer antwort, damit er Geigenmacher zwischen hinnen und mitfasten solichs stukh ausmache und an gehör yberbracht mögen werden. Verbleib ꝛc.

Hall 5. Jener 1670.

Khuen an Sartorius.

Woledler ꝛc. Des herrn schreiben datiert Crembsier den 9. huius hab ich den 19. hernach zurecht empfangen und daraus neben anders vernohmen, daſz sich selbiger auf ain schreiben den 22. Sept. verwilten Jars an mich abgangen beziehet, in welichem begriffen gewest, daſz Ihr hf. Gn. in allen verlangen und ausgesezt

2 Violin ieden per 10 Th	20 Thl.
4 Violen di braccia zu 12 Th	48 Thl.
1 Viol. di gamba pr	16 Thl.
1 Violon pr	24 Thl.
1 Octav Violon per	42 Thl.

verhoffent, Geigenmacher wird bey solichen Ansatz gar wol bestehen und die instrumente auf das ehist zu aigen ruhm verfertigen.

Hieryber hab ich den h. beantwortet in verwichnen monat 8ber, daſz er Geigenmacher sich des mit Ihr gräfl. Gn. h. h. Maximilian Graven zu Liechtenstain getroffenen accord zu halten willens und ringer ain oder andern stukh in schrift verfasten Geigen zu machen nit gedacht, aber so vil ich verspieren khan, den herrn solich schreiben nit worden ist, als hab ich ursach genomben, ihm Geigenmacher des herrn lestern zu communiciren, was er aber daryber beantwortet, wolle derselbe aus inligenden Zetl mit mehren ersechen und weil er bey so vil und

heufiger arbeit khain ſtukh nit rechter laſſen will, alſo ſtehet bey Jhn. hf. Gn. gn. Dispoſition ob und was ſie weiter von ihme zu haben verlangen. Ain discant-Geigen neben ainer Viola di gamba ſein verfertigter bey mier in mein haus vorhanden und warten nur offnung des Waſſers ſolche an gehör zu yberbringen und weil er Geigenmacher wie ich ſelbſten die brief geſechen auf 5 bis 600 f. angefrimbte arbeit hat, wird er nit allain an gemachten tax nicht nachlaſſen, ſondern durch mein antreibung und gegen vorhineingebung wenigiſt des halben thails zu Verfertigung der noch verlangenden ſtukh angehalten mieſſen werden, das wais er, daſz er nur allain ohne manserben oder lerner iſt, dahero die khunſt mit ihm abſterben und ſeine Geigen heunt oder morgen mehrers aeſtimiert werden mechten.

Die Viola di gamba hab ich ainsmal per 20 Th. bezalt, da ſie aber in ſolichen anſchlag nit annemlich ſein ſolle, will ich ſie anderwerts zu verhandeln gelegenheit ſuchen, alſo wurden an den ybermachten 100 Th. noch 50 vorhanden ſein, dan obgedacht herr Graf Maxmilian die 50 taler auf die 4 ſtukh Geigen hergeben, diſertagen von mier zu bezalung aines verſägs (?) abholen laſſen, alſo noch 50 T. doch ohne die Viola di gamba vorrätig wären. Will hoffen der herr werde mein leſtes in diſen monat abgangnes ſambt dem beyſchluß an hegſtgn. Jhr hf. Gn. imitlſt zu recht erhalten haben, dahin ich mich ꝛc.

Hall, 27. Jener 1670.

Dieſem Brief liegt folgendes perſönliches Schreiben des Jacobus Stainer bei:

Auf jeniges was herr Sartorius wegen der beſtelten Geigen an Jhre Gn. herrn Khuen geſchriben, volgt hiemit zur fr. gegenantwort, daſz auſzer den OctavViolon ſchon mit Jhro hgn. Gn. herrn Maximilian Graven zu Liechtenſtain für jedes ſtuckh tractirt auch abbruch beſchehen, bei welchem es ſein Verbleiben, wie ich dan ſchon 5 ſtuckh als 2 Violin, 2 Violen di braccia und die Viola da gamba ſogar von extraordinari ſchönen holz und gleichſam ain königin under dergleichen inſtrumenten auch Jhrer ſchen und giete nach wol noch ſo vil werth, ſo der vortreffliche Virtuos herr Biber wol erkennen wirdet. Wolbeſagt Jhre Gn. h. Khuen eingehendget und darvon laut accord bezalt worden, reſtiereten alſo noch zu verfertigen

2 Violen da braccio pr 13 T	26 Thl.
ein Poſtviolen (!) pr	30 Thl.
und ein octavViolon pr	50 Thl.

So es bey dieſem preiz ſein Verbleiben, kan die reſolution mehr beſagt Jhro Gn. h. Khuen überſchriben werden und ob wolen ich ſonſten mit Arbeit ſehr beladen, will doch Jhre hf. Gn. zu ſonderbahren gefallen ich diſe alſobalden vor die hand nemen auch ſolchen fleis anwenden, das dieſelben alles wolgefallen darob zu haben. Diſes habe ich auch allerſeits im gebrauch, ſo größere inſtrumenta dan Violin beſtellt werden, das man bei anfangs der Arbeith etwas gelts daran per Abſchlag gebe.

Jacob Stainer kayſ. Diener
Geigenmacher zu Abſam

Khuen an Sartorius.

Edlveſter ꝛc. Ich hab ſelben in monat Januari und Febr. negſthin ſchreiben zuegefiegt und in leſteren von Geigenmacher zu Abſam ein Zetl beygeſchloſſen mit Jnhalt, daſz er die ybrigen Geigen zum ſtimmverch anderſt nit als wie mit h. Gn. Maxmilian zu Liechtenſtain accordiert worden, als ein Viola di braccia per 13 Taler Viola di gamba 20 Taler und den groſzen Quartviolon per 50 Taler zu verfertigen gedacht, der hat auch in obiger tax ain ſchone Viola di gamba neben den discant Violin mier gemachter zuegeſtellt, darauf ich nur warte, ob ſelbe alſo beliebig dan er ſie um dis gelt wider zurukh nehmen will, auch zu wiſſen begert,

ob und was er weiter machen solle, das wolt er diſe Somer hindurch verfertigen, dan er auf ein ganzes Jar schon angefrimbte Arbeit hat, und nit genueg ausmachen khan, alſo bin ich verner ordinanz gewärtig wohin ich in fahl yberschickhte 50 Taler remittiern solle und ob ich die ausgemachte Viola di gamba sambt der Violin yberschicken solle, auch mas bey ihme Geigenmacher weiter anzufrimben, weil er solicher erst vor dem herbst bey sonst habender arbeit und zwar nur mier zu gefallen verfertigen würde.

Hall d. 12. April 1670.

Khuen an Sartorius.

Edlerveſter ꝛc. Auf des herrn schreiben hab ich den Geigenmacher zu Absam ordre geben, die 2 prätschen so per 26 taler betreffen zu verfertigen, weil das yberschickhte gelt yber bezalte Viola di gamba noch 43 f. etlich kr. austragt. Als will ich hernoch den yberling neben dem conto yberschickhen und wirt er Geigenmacher weil er so vil angefrimbte arbeit nach Italia und Nürnberg hat, das ers in ain Jar nit complern khan, solich 2 prätschnen zwischen Jacobi um Barthmei verfertigen und dis mier zu gefallen. So hat auch der herr die schöne Viola di gamba und ain Violin in ain lange truehen sauber eingemacht mit ainer schwarzen hand und No. A gezeichnet von h. Egarter von Krembs aus ohne schaden zu empfangen und der Einliferung halber mich zu berichten. Verbleib ꝛc.

Hall, d. 30. Mai 1670.

Khuen an Sartorius.

Edler veſter ꝛc. Ich will nit zweiflen, der herr werde die Viola di gamba und den Violon von Krembs aus empfangen haben und weil der Geigenmacher zu Absam die 2 Violen di braccio auf mein öfters anmahnen ainist verfertigt, alſo hat der herr ſoliche ebenfalls wol eingemacht und verpetschierter zu empfangen, neben beygeschloſſen von 100 Taler yberblibnen 3 f. 36 kr. laut beyligenden conto und des Geigenmachers quittschein. Ob ſoliches zu recht einkhomben, wöll mich der herr mit wenigen aviſiern und zumahlen ich ihme Geigenmacher dahin disponiert, daſz er Jhr. hf. Gn. zu gehorſambſten Jhren und mier zu gefallen den großen Violon oder OctavViolon (welicher alberait 2mal größer ſein wirt als die vormals yberschickhte paßgeigen und ſich aus oller musica in pleno hören wirt laſſen), per 40 Taler auf mitfaſten zu verfertigen erpotten hat und diſes umb ſo vil ringeres pretio als anvor, weil er inngſtlich einen Lehrner angeſtelt, ſo ihm in machung dieſer groſzen Paßgeigen helfen khan, dan er ſonſt auf 14 tag einen anderen haben mieſſen mit dop:leter ſpeſa. Was alſo hieryber Jhr. hf. Gn. (deme mich gehorſamiſt zu raccomendiren bitte) ſich in gnaden reſolviern und daryber hin disponiern werden, bin dero gdſten comando ich gewärtig deme in alleveg gehorſamiſt nachzuleben.

Dat. außer der Statt Hall d. 8. Sept. 1670.

Verzeichnis.

was von denen von Olmiz aus yberbrachten und zu bezahlung des angefrimbten Geigenſtimbwerkh deputirten 100 T. ausgeben und ſpediert worden.

Erſtlichen ſein Jhr. hochgn. Gn. herrn h. Maxmilian zu Liechtenſtain jenige 50 Taler, ſo ſelbiger Jacoben Stainer Geigenmacher zu Abſam d 17. Feb. a. 1668 auf die angefrimbte Geigen vermög accord erlegt wider compenſiert und erſezt worden	75 f.
So ſein ihme Geigenmacher umb die gemachte Viola di gamba und hiemit folgende 2 Violen di braccio ſambt zugehör laut beigeſchloſnen quittſchein vergniegt u. bezalt worden	70 f. 24 kr.
und hiemit in brief eingemachter per	3 f. 36 kr.
	Suma 150 f. (!)

Dessen zu urkhund mich unterschriben.

Außer Hall d. 8. Septr. 1670

Heinrich Franz Khuen v. Auer

Jacobus Stainer an Liechtenstein.

Das für Ihr hochf. gn. h. h. Bischofen zu Olmitz (tit.) meinen gn. Fürsten und h. ꝛc. angefrimbten ein extraordinari schen und gueten Viola da gamba und zwayen Violen da braccio den von Ihr gn. h. h. Maximilian grawen zu Liechtenstain ꝛc. mit mier den 17. Dec. a. 1668 accordierten Kauf nach als für die Viola da gamba 20 Th. und für baide Violen da braccio 26 Thaler betriff zusammen 46 Thaler und absonderlich für zwei einschlag truehen und 3 ellen werchens tuech solche Violen sauber einzumachen und zu versorgen 2 f. 24 kr. tuet in allen 71 f. 24 kr. derentwillen aus handen Ihro gnaden h. Joh. Franciscus Khuen v. Auer zu mein=contento par bezalt bin worden, bezeugt dise gefertigte Uhrkund.

Act. Absam den 2. Sept. / / 1670.

L. S. Jacob Stainer der röm. kayf.
Diener und Geigenmacher.

Jacobus Stainer an Sartorius.

Ihrs hochgr. gn. Maximilian Grafen zu Liechtenstein ꝛc. ist neben gar schener bevelch zu bedeiten, daſz auf Lorentzi die bestelten Geigen ohne den groſzen Violon werden verfertiget, als zwai Discant Violin, 4 Violen da brazzo und ein Viola di gamba, und den großen Violon werde ich darnach auch gleich vor die Hand nemen und weilen ich durch diß unheil, so mir etlich passionirte Geistliche und ihre Anhanger unbegrundter dingen verursacht, nit allein an der Arbeit sehr verhindert, sondern noch darzu an gelt ehr und guet grob geschädigt worden, als verlangte ich bei überliferung besagter 7 stickh so 100 Thaler antreffen; den überrest über die empfangene 50 Th. so noch 50 Th. wehre auch den halben theil an den großen Violon so ich solchen anfangen machen, und weilen er so groſz sein mueſz, kan ich under 50 Th. darfür nit nemen, wehre der halbe theil bei anfangung dessen 25 und bei verfertigung und einlifern die 25 Th. mir zu erlegen. Wegen des Tischlergesellen, will ich mich alsdan resolviren, wan mein handl an ein orth, in dessen wehre guet, das er etwas geigen lernete, so ihm hierzue notwendig und dienlichen; werde mich dan schon der Notturft nach erlernen auch wie vil ich entlichen in parem gelt nemen kan.

ohne Datum.

Jacob Stainer Geigenmacher
zu Absam.

Bücherschau

Abhandlungen zur vergleichenden Musikwissenschaft v. A. J. Ellis, J. P. N. Land, C. Stumpf, O. Abraham u. E. M. v. Hornbostel aus den Jahren 1885—1908. Mit 6 Bildtaf. 4°, VII, 377 S. (Sammelbände f. vergleichende Musikwissenschaft. Bd. 1.) München 1922, Drei Masken-Verlag. 350 *M*.

Angelis, A. de. Dizionario dei musicisti italiani. 8°. Rom 1922, Ausonia. 35 L.

Annali del teatro italiano. (Gegründet von Edoardo Chierichetti u. geleitet von Mario Ferrigni.) 8°, XVI u. 389 S. Mailand 1921, Casa editrice „L' Eclettica".

Austin, Ernest. The Fairyland of Music, with Examples. London 1922, Methuen. 3/6 sh.

Banelli, Luisa Tetrazzini. My life of song. 8°. Philadelphia 1922, Dorrance & Co. 4 $.

Bäuerle, Hermann. Vesperale parvum. Auszug aus dem Antiphonale der Vatikanischen Ausgabe. Hilfsausgabe in moderner Choralnotation. (Einzelausgaben des Vatik. Chorals mit Vortragszeichen u. Phrasierungszeichen, Bd. IX.) Lex.-8°, 115 S. Graz u. Wien 1922, Verlagsbuchhdlg. „Styria".

Beethoven-Briefe. Ausgewählt u. hrsg. v. Dr. Leopold Schmidt. 8°, 216 S. mit 6 Abb. Berlin 1922, Volksverband der Bücherfreunde. Wegweiser-Verlag. 35 *M*.

Bie, Oskar. Das Rätsel der Musik. (Zellenbücherei Nr. 61.) 8°, 100 S. Leipzig 1922, Dürr & Weber. 12 *M*.

Bilbie, Edward Normanton. Experiences of a violinist at home and abroad. 8°. Ann Arbor, Mich., 1922, Selbstverlag (307, North Main Street). 1 $.

Breithaupt, Rudolf Maria. Die natürliche Klaviertechnik. Teil III: Praktische Studien, Heft 1—3. Leipzig o. J., C. F. Kahnt.

Kühn, Elsbeth. Breithaupt-Technik und Anfängerunterricht. Leipzig 1921, C. F. Kahnt.

Seinem zweiteiligen Werke „Die natürliche Klaviertechnik" läßt Breithaupt als dritten Teil fünf Hefte „Praktischer Studien" folgen, welche „Übungen und Vortragsstücke zur Entwickelung der Schwungkraft, Schwerkraft und Druckkraft des gesamten Spielkörpers" enthalten, und von denen mir die ersten drei, z. T. recht starken Hefte vorliegen. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, in eine eingehende Erörterung der Breithauptschen Lehrmethode einzutreten, — das muß den betreffenden Fachzeitschriften überlassen werden, — ich werde mich vielmehr auf einige Bemerkungen mehr historisch-betrachtender Art beschränken.

Zunächst ist festzustellen, daß Br. mit seiner Lehrweise immer mehr Anhänger findet, was sich z. T. wohl auch aus seiner Tätigkeit als Lehrer an der Berliner Musikhochschule erklärt, und daß die Zahl solcher Leute allmählich zunimmt, die seine Methode für die einzig richtige halten. Ich selbst bin zwar auf dem Klavier in anderer Weise ausgebildet, bin aber weit davon entfernt, den Nutzen so mancher Br.schen Anleitung zu verkennen. Nur sollte Br. nicht den Anspruch erheben, eine absolut neue Methode gefunden zu haben: in den meisten Einzelheiten hat er Vorgänger gehabt, viele Möglichkeiten hat der Klavierschüler bei seinen Übungen unwillkürlich als Erleichterungen angewandt. Das eigentlich Neue der Br.'schen Klavierschule, wie man die zwei Teile und fünf Hefte ja auch nennen kann, scheint mir überhaupt darin zu bestehen, daß sie die mancherlei vorangegangenen Anregungen in einen systematischen Zusammenhang gebracht und so in die Praxis des Unterrichts hineingestellt hat. Insoweit kann ich auch der ersten Hälfte des Vorworts (H. 1) beistimmen. Anders im folgenden. „Daß die Beherrschung der Spielfunktion notwendigerweise die absolute Beherrschung der in ihren Bereich fallenden Spielformen nach sich zieht", ist offenbar ein „einzig richtiger Gedanke", aber doch wohl so richtig, daß er eine einfache Selbstverständlichkeit aussagt und nicht, wie Br. meint, einen „von der älteren Methodik wesentlich verschiedenen Standpunkt" darstellt. „Darin liegt ja auch der ungeheure geistige Fortschritt, daß wir nämlich lernen, nicht mehr tote Übungen mechanisch herunterzuleiern, sondern uns selbst geistig üben und weiterbilden, indem wir

bald die, bald jene Funktion zu vervollkommnen suchen und die gleichen Übungen, Etüden und Vortragsstücke auf die verschiedenste Weise ausführen lernen". Jeder Schüler hat sich zu fragen, wie eine Spielform „am besten und leichtesten gelingt, mit welcher Funktion sie ... am schönsten klingt und wie er sich selbst, d. h. seinen Arm, seine Hand und seine Finger, mit ihr am besten schult". Abgesehen von der Selbstverständlichkeit, um nicht zu sagen Banalität, auch dieser Bemerkungen, ja, ist denn Technik der einzige Endzweck einer Klavierlehre? Wo liegt denn da der „geistige Fortschritt", wenn man sich übt, das gleiche Stück bald mit dieser, bald mit jener Spielfunktion auszuführen? Geist? Das ist doch offenbar genau solch ein Mechanismus, wie der von Br. gerügte, vielleicht sogar noch vervielfältigt! Zu „Längsschwung", „Rollschwung", „Kreisung" usw. gehört genau so wenig — oder so viel — „Geist" wie zu der älteren Fingertechnik, nämlich nur der Wille zum Mechanischen, der wahre Geist aber geht leer aus: das Verständnis eines Musikinhaltes ist eben allein durch Technik nicht zu erreichen. Es ist sehr bedauerlich, daß auch ein Mann in Br.'s Stellung offenbar der nicht scharf genug zu bekämpfenden Anschauung huldigt, als sei die „Methode" das allein Seligmachende. Vielleicht ist es ganz nützlich, alle Anhänger dieser Anschauung daran zu erinnern, daß z. B. auch ein Mann vom Range eines C. Ph. Em. Bach es nicht für unter seiner Würde gehalten hat, ein Klavierlehrbuch zu schreiben, das er bescheidentlich „Versuch" nennt, und das trotz seines geringen Umfanges für die „wahre Art, das Klavier zu spielen", viel mehr enthält, als alle geistreichen Methoden zusammen.

Einer weiten Verbreitung der „Praktischen Studien" Br.'s steht ihr großer Umfang hindernd im Wege, bei den heutigen Preisen; dabei bilden erst alle fünf Hefte zusammen ein Ganzes, da jedes einzelne einer einzelnen Spielfunktion gewidmet ist. Diese Schwierigkeit hätte sich aber leicht beseitigen lassen. Zunächst brauchten die Übungen für die linke Hand nicht besonders gedruckt zu werden, sondern es genügte, ihren Fingersatz unter dem für die rechte Hand mitanzugeben. Außerdem könnte von den Vortragsstücken vieles gestrichen werden. Gerade bei ihnen zeigt sich der „Geist" dieser Methode besonders deutlich; denn nur seiner Methode zuliebe kann Br. auf den Gedanken gekommen sein, auch einzelne Sätze aus Sonaten, Variationenwerken u. ä., ja sogar auch nur einzelne Teile solcher Sätze unter die Übungsstücke aufzunehmen. Schon aus Gründen des guten Geschmacks hätte er das unterlassen sollen. Endlich wäre viel Platz gespart worden, wenn nicht auch ganze Stücke aus leicht zugänglichen Werken von Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Schumann wieder abgedruckt, sondern einfach als Beispiele genannt worden wären; die nötigen Ausführungsbestimmungen hätten sich auch dabei fast mit derselben Kürze anfügen lassen wie jetzt an den vollständigen Abdruck. Auch über die Reihenfolge der Übungs- und Vortragsstücke ließe sich noch manches bemerken, aber schließlich kommt es hier auf die praktische Erprobung an, und außerdem braucht sich der Lehrer ja nicht an die vorliegende Folge zu klammern. — Im übrigen möchte ich zum Schluß noch hervorheben, daß man so ausführlich, wie ich es getan habe, nur auf ein Werk eingeht, das in seiner Art und auf seinem Gebiet einen nicht unbeträchtlichen Wert hat und somit dort zumindest eine anregende Leistung darstellt.

Die kleine Broschüre von Elsbeth Kühn gibt auf 30 Seiten eine Einführung in die grundlegenden Anschlagsbewegungen der „Breithaupt-Technik" und fügt 150 praktische Übungen dazu an. Als „Ratgeber für Unterrichtende" (vgl. Vorwort) setzt sie eine gewisse Bekanntschaft mit den Grundbegriffen der Br.'schen Lehre voraus. Die Anschauungen der Verf. hinsichtlich der Neuheit und der geistübenden Wirkung dieser Lehre decken sich durchaus mit denen ihres „Meisters"; ich kann mich also hier darauf beschränken, auf meine Ausführungen über diese (s. o.) hinzuweisen. Der „Geist" der Br.-Technik — ich betone: „Technik" — ist auch nur der Art, daß man darnach auch die ältere Klaviertechnik nicht als „geistlos" bezeichnen darf (gegen S. 35). Doch hindert mich dieser prinzipielle Gegensatz nicht, zuzugeben, daß das vorliegende Büchlein ganz geeignet erscheint, den Zweck, den es anstrebt, auch zu erfüllen. Die Verf. meint selbst (S. 35), „es kann nicht nur Anhänger der Br.-Technik geben, und man kann das angestrebte Ziel sicher auch auf einem anderen Wege erreichen"; aber von dieses Zieles Art und Absicht gibt ihre Schrift sicherlich einen recht guten Begriff, zumal sie durch die angefügten Übungen wirklich „praktisch" erläutert wird. Kurt Fischer.

Calvocoressi. M.-D. Mussorgski. Deutsche umgearbeitete Ausgabe v. Carl Seelig. 8°, 159 S. Wien 1921, E. P. Tal & Co.

In der gut und einheitlich geleiteten Reihe der „Neuen Musikbücher", die der „neuen" Richtung und ihren Männern gelten, durfte die Monographie über Mussorgski nicht fehlen, dessen Namen die Musikgeschichte in der Tat einmal an die Spitze der „impressionistischen" und „expressionistischen" Bewegung setzen wird; seine Werke erschöpfen den Begriff der „neuen Kunst", wenn ihm sein Mangel an durchgebildeter Technik auch nicht erlaubt hat, einen reinen und runden Persönlichkeitsstil zu gewinnen. In jedem Fall: ein Werkchen wie die „Kinderstube", als aus Tolstoischem, Dostojewskischen, menschlichstem Geist, aus Liebe geboren, wird länger leben als alles, was die „Richtung" nachher geschaffen hat. — Wenn es auch gut gewesen wäre, daß ein charaktervoller deutscher Musiker zu dem Problem Mussorgski und was mit ihm zusammenhängt, von neuem Stellung genommen hätte, so bleibt Calvocoressis Buch doch eine liebe- und verständnisvolle, exakte Arbeit, die denn auch eine treue Übersetzung: keine Umarbeitung, verdient hätte. Die Umarbeitung des französischen, 1908 in Chantavoines „Maîtres de la musique" erschienenen Originals besteht einfach in starken Auslassungen; im übrigen zeigt sich, daß Carl Seelig kein Musiker ist: so ist z. B. der Vergleich mit dem „Rosenkavalier-Walzer" (S. 81) denkbar unglücklich, und eine e moll-Sinfonie (!) von Schumann (S. 19) gibt es ebensowenig, wie eine in der gleichen Tonart von Borodin (S. 28). „Mi bémol" ist eben leider nicht e moll.

A. E.

Catalogue of Printed Music published prior to 1801 now in the Library of Christ Church Oxford edited by Aloys Hiff. 8°, 76 S. Oxford 1919, Humphrey Milford, Oxford University Press.

Nach Arkwrights großem Katalog der Musikhandschriften in der Christ Church collection ist nunmehr dieser schmalere Katalog der gedruckten Musik der kostbaren Sammlung erschienen: mit Recht hat der Herausgeber mit dem Jahre 1800 Halt gemacht. Außer den Titeln hat Hiff in vielen Fällen den genaueren Inhalt der Druckwerke des 16. und 17. Jahrhunderts angegeben: wir meinen, daß dies bei den Werken der weltlichen italienischen Vokalmusik hätte unterbleiben können, da diese Angaben ja in Vogels „Bibliothek" schon jedem Sammler vorliegen; statt dessen hätten diejenigen der kirchlichen Druckwerke vermehrt werden können. Wie wünschenswert wäre das kirchliche Pendant zu Vogels Buch überhaupt! — Im übrigen aber hat die Bibliographie für die neue Publikation nur zu danken. A. E.

Chop, Max. Johannes Brahms Symphonien. Geschichtlich und musikalisch analysiert, mit zahlr. Notenbeisp. (Erläuterung. z. Meisterwerken der Tonk. Bd. 31.) kl.-8°, 88 S. Leipzig 1922, Ph. Reclam jun. 5 *M*.

Cooke, James Francis. Great singers on the art of singing. Educational conferences with foremost artists. A series of personal study talks with the most renowned opera, concert and oratoric singers of the time. 8°. Philadelphia 1922, Theo. Presser Co. 2 $ 25 c.

Cortot, Alfred. The Piano Music of Claude Debussy. Trad. by Violet Edgell. London 1922, Chester. 1/6 sh.

Decsey, Ernst. Die Spieldose. Musiker-Anekdoten. Ges. u. erz. kl.-8°, 187 S. Leipzig, Wien, Zürich 1922, E. P. Tal & Co. 30 *M*.

Della Corte, A. Paisiello. 8°. Turin 1922, Bocca. 18 L.

Friedlaender, Erich. Wagner, Liszt und die Kunst der Klavier-Bearbeitung. Eine historisch-kritische Studie. 8°, 55 S. Detmold 1922, Verlag der Meyerschen Hofbuchhdlg. (Max Staercke). 10 *M*.

Das Schriftchen führt sehr hübsch aus, wie Liszts neue Kunst der Klavierbearbeitung oder -übertragung — die „Klavierpartitur" — mit Wagners neuem Kunstwerk nicht nur zufällig, sondern wie prädestiniert zusammentrifft; wie erst dieser unerhörte Übertragungsstil erlaubt hat, die Aufgaben zu lösen, die der Orchesterstil Wagners vor allem seit dem „Rheingold" gestellt hat. Die Geschichte und der künstlerische Charakter der einzelnen Wagner-Klavierauszüge seit dem „Rienzi" wird knapp und klar, und doch eingehend verfolgt; besondere Beachtung findet natürlich die Arbeit Bülows, Tausigs, Klindworths, Jos. Rubinsteins; darnach wird die Geschichte der künstlerischen Bearbeitung bis zu Reger und Busoni weitergeführt. Das Schriftchen hat durch sein gesundes Urteil, durch bibliographische Nachweise, durch Kenn-

zeichnung der noch im Handel erhältlichen Werke auch praktischen Wert. A. E.

Sucito, Salvatore, u. J. Barnet **Beyer**. Caruso and the art of singing. 8°. New York 1922, Stokes. 3 $.

Gastoué, Amédé. Les primitifs de la musique française. 8°. (Les musiciens célèbres.) Paris 1922, Laurens. 5 Fr.

Grew, Sidney. The art of the player-piano. 8°. New York 1922, Dutton. 5 $.

Griepenkerl, Robert. Ausgewählte Werke. Mit dem Bildnis des Verfassers hrsg. von Heinz Amelung. (Der Domschatz. Bd. 1.) 8°, 350 S. Berlin [1922], Dom-Verlag.

Das schöne und begrüßenswerte Unternehmen, über dessen 2. und 5. Band wir an anderer Stelle berichten, beginnt die Reihe seiner Veröffentlichungen mit der Wiedererweckung des Dramatikers und Novellisten Robert Griepenkerl, den als Musikschriftsteller Th. W. Werner in dieser Zeitschrift (II, 361 ff.) erschöpfend gewürdigt hat. Wer durch Werners Studie Anteilnahme für den Dichter gefaßt hat, wird für diese Gabe — sie bringt Griepenkerls beide Revolutionsdramen „Maximilian Robespierre" und „Die Girondisten", sowie drei seiner Novellen, von denen die beiden ersten („Bella", „Ein Überlebender") freilich für uns Heutige in ihrer rhetorischen Gespanntheit, Überspanntheit, fast ungenießbar sind — dankbar sein, obwohl sie musikalische Beziehungen, außer der Widmung des ersten Dramas an Berlioz, nicht enthält. A. E.

Hambourg, Mark. How to Become a Pianist. Illustrated. 8°. London 1922, Pearson. 3/6 sh.

Händel, G. Fr. Julius Cäsar. Oper in 3 Akten. Textbuch von Nicola Haym. kl. 8°, 30 S. Göttingen 1922, Turm-Verlag W. H. Lange. 3.50 *M*.

Heinrichs, Georg. Joh. Friedrich Reichardts Beziehungen zu Cassel und zu Georg Christoph Grosheim in Cassel. (Beiträge z. Geschichte der Musik i. Kurhessen, bes. am Lehrerseminar Cassel-Homberg. Heft 2.) 8°, 36 S. Homberg 1922, Komm.-Verl. v. F. Settnicks Nachf. (W. Klüppel.)

Das Casseler Jahr J. Fr. Reichardts, 1808, das mit dem Aufbruch Reichardts zu seiner Wiener Reise (1. Nov.) abschloß, ist in R.'s Lebensbeschreibung bisher ziemlich dunkel geblieben, trotz der Autobiographien seiner beiden Schwiegersöhne Raumer und Steffens. Der Verf. hat nunmehr auch in diese Verhältnisse hineingeleuchtet, und zwar an Hand des Artikels über Reichardt in Schillings Universallexicon der Tonkunst (Stuttgart 1837), der, mit G. gezeichnet, von niemand anders stammt, als von Reichardts erbittertstem Feind G. Chr. Grosheim. Durch die nähere, kenntnisreiche Kommentierung dieses vom Haß diktierten Artikels werden die inneren und äußeren Schwierigkeiten der Casseler Stellung R.'s erst recht klar; ein Konflikt mit dem Seminarmusiklehrer Grosheim ist auch der unmittelbare Anlaß gewesen, daß R. Cassel verließ, ohne je zurückzukehren. A. E.

Heuß, Alfred. Beethoven. Eine Charakteristik. Deutscher Geist 3. Hrsg. v. Prof. Dr. Felix Krueger. 8°, 51 S. Leipzig 1921, R. Voigtländers Verlag.

Nichts beweist deutlicher als die Beethovenfeier von 1920, daß wir Deutschen auch nach 1918 innerlich dieselben geblieben sind. Der nämliche geräuschvolle Schwall von Festkonzerten, Reden und Zeitungsartikeln brauste über uns dahin, wie in vergangenen „fluchwürdigen" Zeiten, gewinnbringend nur für die Veranstalter, wogegen das große Publikum wieder einmal erfuhr, daß vor hundert Jahren ein großer Musiker namens Beethoven gewirkt habe und diese Kenntnis mit einer kurzen Verbeugung des Dankes quittierte, um sich dann alsbald wieder den wichtigeren Nöten des Tages zuzuwenden. Unter den wenigen Schriften, die von Anfang an darauf verzichteten, auf dieser öden Mühle zu mahlen, steht die vorliegende oben an. Sie beschränkt sich nicht auf ein billiges Lob vergangener künstlerischer Taten, sondern will uns durch die Aufdeckung der Wurzeln unseres künstlerischen Seins zur Selbsterkenntnis führen. Der bisherige Gang unserer Geschichte soll uns zu Gedanken über unsere Zukunft veranlassen, und zwar durchaus nicht allein über die künstlerische. Denn Heuß gehört nicht zu den Propheten des „l'art pour l'art", die über den immanenten Stilgesetzen der Musik die übrige geistige Entwicklung einfach vergessen. So ist auch Beethoven für ihn nicht bloß der musikalische Genius, sondern zugleich „ein Mann, in dessen Kunst sich Spezifisches des neueren Menschen in einer ganz unvergleichlichen Art verkörpert". Dank seiner Willenskraft, die ihn mit Schiller, und seiner kritischen Fähigkeit, die ihn mit Kant

in nahe innere Verwandtschaft bringt, ist Beethoven zu Synthesen gelangt, wie kein zweiter Musiker vor ihm. Man wird Heuß ohne weiteres zustimmen, wenn er die bekannte, in neuerer Zeit wieder viel erörterte Streitfrage, ob Beethoven ein „absoluter" Musiker gewesen sei oder ein „Tondichter", d. h. ein Verkünder allgemeiner Ideen, zu Gunsten einer Synthese beider Gegensätze entschieden wissen will. Sehr fein wird das an der Egmontouvertüre erläutert und an der Hand ihrer Motivwelt gezeigt, wie weit Beethovens Auffassung von diesem Drama von der des Dichters abwich. Aus der Göthischen Tragödie eines Einzelschicksals macht der Musiker die Tragödie eines Volks. Selbst wo Göthe auf das politische Problem eingeht, entfernt er sich weit von Beethoven, denn dieser gelangt zu seiner Fragestellung durch das Ringen mit der allgemeinen Idee der Freiheit, der Dichter dagegen einfach aus der praktischen Erfahrung seiner Weimarer Stellung heraus. Diese Auffassung der Egmontouvertüre ist als solche gewiß nicht neu, aber sie wird hier an der Hand des motivischen Aufbaus mit ungemeiner Klarheit und Schärfe begründet. Und schon hier kommt der Ausblick auf die Gegenwart: nur ein Volk, das wie das niederländische bei Beethoven aus seinen Leiden die stärksten produktiven Kräfte zieht, ist des Wiederaufstieges fähig und würdig. Nun hat Beethoven aber nach Heuß noch eine weitere wichtige Synthese vollzogen, die von der Folgezeit nicht erkannt wurde, nämlich die des Aristokraten und Demokraten. Der demokratischen Volksouvertüre zum Egmont tritt in unserer Schrift mit der Eroica die „große Einzelpersönlichkeit" zur Seite. Auch hier sucht Heuß die vollkommene Einheit des absoluten und des Ideenmusikers nachzuweisen. Die Eroica hat ja von allen Sinfonien Beethovens den Erklärern die meisten Schwierigkeiten bereitet, mit Ausnahme der Nurmusiker Hanslickschen Andenkens, die sich mit einer Formalanalyse begnügen und in der Überschrift eroica nicht viel mehr als eine Vortragsbezeichnung erblicken. Indessen ist es gerade bei Beethoven, den Erziehung und eigene Anlage gleichermaßen zum Politiker gemacht haben, besonders unnatürlich, den Menschen vom Musiker trennen zu wollen. Möglich war das eigentlich nur in einer Zeit, die vor lauter stilkritischen Idealen die Persönlichkeit des einzelnen Künstlers vergessen hat und jeden Zusammenhang von Kunst und Leben überhaupt in Abrede stellte. Beethoven stand der Politik ganz anders gegenüber als Göthe, und Worte wie Freiheit, Gleichheit, Menschheit usw. hatten für ihn einen ganz anderen Klang. Was für Göthe als zu abstrakt keine Wirklichkeit besaß, war für Beethoven eine ideale Forderung ersten Ranges. Es war darum durchaus kein Wunder, daß er in der kritischsten äußeren Zeit die ganze Not seines Geschlechtes, seine Sehnsucht nach der geborenen Führerpersönlichkeit im eigenen Herzen erlebte und dieses Gefühl sich unmittelbar in einem großen Werke, eben der Eroica, widerspiegelte. Daß er hier sein Heldenideal aufgestellt hat, ist sicher, und die bekannte Geschichte mit der Widmung an Napoleon zeigt auch, daß es von der von Heuß behaupteten Synthese von Demokratie und Aristokratie gar nicht so weit abliegt. Ob man ihm freilich bis in die Einzelheiten hinein folgen und z. B. im Anfang des letzten Satzes mit dem zuerst allein einherschreitenden Basse und der dann darüber aufblühenden Melodie die ideale Einheit von Führerpersönlichkeit und Volk erblicken will, hängt von Phantasie und Temperament des Einzelnen ab. Denn hier beginnt, was Heuß übrigens auch zugibt, das Gebiet des Unbeweisbaren, und es frägt sich sehr, ob Beethoven seine dem Verstande zugänglichen Ideen bis in die kleinsten Einzelheiten hinein am Werke wissen will oder ob er daneben nicht auch, ohne zu fragen was jede einzelne Phrase „bedeute", rein gefühlsmäßig zu uns spricht, gewiß nicht im Sinne eines musikalisch-formalistischen Tonspiels, sondern eines Aufrüttelns unseres ganzen Empfindungslebens nach einer bestimmten Seite hin. Auch Beethovens Kunst hat viele Seiten, die sich im einzelnen begrifflich so wenig restlos fassen und deuten lassen wie ein Göthisches Gedicht. Der Eine wird hier weiter gehen als der Andere; immer aber wird bei solchen „unbeweisbaren Dingen" die Gefahr vorliegen, daß der Betrachter in dem Objekt sein eigenes Bild sucht. Anregend freilich werden derlei Ausführungen stets sein, zumal wenn ein gescheiter und phantasievoller Kopf dahinter steckt, und Heuß' allgemeinen Schlußfolgerungen, daß Beethoven in seiner Vereinigung von Künstler und Realpolitiker und in seiner Doppeleinheit von Demokraten und Aristokraten bereits ein echt moderner Mensch war, wird man durchaus zustimmen können. Heuß zieht auch aus seiner Auffassung der Eroica die Konsequenzen für unsere heutige Zeit. Diesen hier nach Heuß von Beethoven geschilderten Staatsmann, den „aristokratischen Träger des innersten Volksge-

dankens" erwarten wir Deutschen auch heute. Das 19. Jahrhundert erhält dabei ein recht schlechtes Zeugnis, weil es das Gleichgewicht zwischen Aristokratie und Demokratie nicht zu finden verstand, auch Bismarck macht dabei keine Ausnahme, trotzdem er seinen Deutschen zum allgemeinen Wahlrecht, doch sicher zu einem der heiligsten Güter der Demokratie, verholfen hat. Ob aber jene aristokratisch-demokratische Einheit in der Wirklichkeit überhaupt möglich ist und namentlich in Deutschland, das seine Demokratie eben erst unter tausend Nöten von dem starken ochlokratischen Beisatz zu reinigen versucht — wer mag es wissen? Indessen, mag man mit Heuß auch mitgehen so weit man will, das eine Verdienst bleibt seiner Schrift unbestritten, nämlich unsere nach wie vor unheimlich jubiläenfreudige Zeit daran erinnert zu haben, daß das Beethovenfest weniger den Künstler als uns selber anging. Feste feiern ist heute eine ernstere Sache als je, wo der Rückschau auf eine große Vergangenheit kein entsprechender Voranschlag für die Zukunft entspricht. H. Abert.

Simonet, André. Louise, de Gustave Charpentier, étude historique et critique, analyse musicale. 8°. Paris 1922, Mellottée.

Suschke, Konrad. Die deutsche Musik und unsere Feinde. gr. 8°, 80 S. Regensburg 1921, G. Bosse. 8 *M*.

Jolanda. Le donne nei poemi di Wagner. 8°. Mailand 1922, Carisch. 4 L.

Kalender, Alt-Wiener, für das Jahr 1922. Hrsg. v. Alois Trost. 8°, 196 S. Wiener Drucke 1922.

(Darin: Egon Komorzynski: Der Streit um den Text der Zauberflöte, S. 79—105. — Ludwig Böck: Gräfin Wilhelmine Thun, geb. Gräfin Ulfeld. Ein Beitrag zur Beethoven-Literatur.)

Kapp, Julius. Berlioz. Eine Biographie. 4.–7. völlig neu bearb. Aufl. gr.-8°, 225 S. Berlin 1922, Schuster & Loeffler. 30 *M*.

Kirchenmusikalische Rundschau. Aufsätze, Besprechungen, Ankündigungen aus dem Gebiete der Kirchenmusik und Liturgie. Hrsg. vom Verlag Josef Kösel & Friedrich Pustet. Schriftl.: Karl Weinmann. Jahrg. 1, 1922, Nr. 1. 4°, 16 S. (Erscheint in zwangloser Folge u. wird kostenlos abgegeben; tritt an Stelle der bisher erschienenen Musica sacra.) Regensburg 1922, J. Kösel & F. Pustet.

La Mara. Wolfgang Amadeus Mozart. Neubearb. Einzeldr. a. d. Musikal. Studienköpfen. 8. u. 9. Aufl. 8°, 72 S. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. 10 *M*.

Landormy, Paul. Faust de Gounod. Etude historique et critique, analyse musicale. 8°. Paris 1922, Paul Mellottée. 3.50 Fr.

Lapaire, H. La Bourrée. 8°. Paris 1922, E. Champion. 2 Fr.

Leitzmann, Albert. Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe u. persönliche Aufzeichnungen, gesammelt u. erläutert. Band 1: Berichte der Zeitgenossen. 8°, 379 S. Band 2: Briefe u. persönliche Aufzeichnungen. 8°, 411 S. 10 S. Faks. Leipzig 1921, Insel-Verlag. 130 *M*.

Über diese beiden Bände kann man nichts Weiteres und Besseres sagen, als daß sie in jedes deutsche Haus gehören. Aus der chronologischen Aufreihung aller Berichte der Lebenden über Beethoven, von den merkwürdigen Anekdoten Gottfried Fischers aus den Bonner Jugendtagen angefangen bis zu Grillparzers Grabrede, durch den Schleier aller Verschiedenheiten des Temperaments der Erzählenden — die Gegenpole sind hier Bettinas Enthusiasmus, des braven Johann Wenzel Tomaschek unbestechliche Nüchternheit —, und trotz dieses Schleiers tritt uns Beethovens Gestalt in ergreifender Lebendigkeit und Rundung entgegen. Das Bild seiner Persönlichkeit ergänzt sich durch eine kluge und umfassende Auswahl seiner Briefe, durch die erweiterte Wiedergabe der Aufzeichnungen B.'s, die Leitzmann vor einigen Jahren in der Insel-Bücherei gesondert geboten hat; das ganze Werk in größter Treue der Wiedergabe der Vorlagen oder mindestens in einer durchdachten Redigierung (der Briefe), bereichert durch ein feinsinnig zusammenfassendes Nachwort, kurze und doch erschöpfende Anmerkungen zu den Quellen und Personen, einen Anhang über Beethovens Bibliothek und ein sorgfältiges Register. A. E.

Marks, F. Helena. The sonata, its form and meaning as exemplified in the piano sonatas by Mozart. 8°. London 1922, W. Reeves. 8 sh. 6 d.

Mersmann, Hans. Beethoven, Die Syn-

these der Stile. gr.-8°, 59 S. (Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellungen.) Berlin [1922], J. Bard. 40 *M*.

Mersmann, Hans. Das deutsche Volkslied. (Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellungen.) gr.-8°, 50 S. Berlin [1922], J. Bard. 40 *M*.

[Miniature Essays.] Lord Berners. — G. Francesco Malipiero. — Selim Palmgren. London 1922, Chester. je 6 d.

Misch, Ludwig. Johannes Brahms. (Velhagen & Klasings Volksbücher Nr. 79.) 8°, 88 S. Mit 64 Abb. Neue Aufl. Bielefeld u. Leipzig 1922, Velhagen & Klasing. 13 *M*.

National Opera Handbooks. [R. Wagner:] Tristan and Isolda. — The Ring of the Nibelungs. Introd. by A. Corbett-Smith. 8°. London 1922, Grant Richards. je 1/—.

Nohl, Walther. Ludwig van Beethoven als Mensch und Musiker im täglichen Leben. Ein Gedenkb. zu sein. 150. Geburtstage. kl.-8°, 144 S. Stuttgart [1922], C. Grüninger Nachf. 10 *M*.

Oesten, Max. Musikalische Formenlehre. Selbst-Unterrichtsbriefe Methode Rustin. 4. Aufl. Brief 1. 4°, 32 S. Potsdam u. Leipzig [1922], Bonneß & Hachfeld. 8 *M*.

Papp, V. Haydns Leben und Werke. 8°. (In ungar. Sprache.) Budapest 1922, Pantheon-Verl. 70 Kr.

Pfohl, Ferdinand. Beethoven. (Velhagen & Klasings Volksbücher Nr. 7.) 8°, 120 S. Mit 91 Abb. Bielefeld 1922, Velhagen & Klasing. 13 *M*.

Pincherle, Marc. Les Violinistes, compositeurs et virtuoses. (Collect. des Musiciens célèbres, N° 33.) 8°. Paris 1922, H. Laurens. 5 Fr.

Porte, J. F. Edward Mac Dowell, a Great American Tone Poet: his Life and Music. 8°. London 1922, Kegan Paul. 7/6 sh.

Pyne, Zoë Kendrick. Giovanni Pierluigi da Palestrina: his Life and Times. London 1922, Lane. 7/6 sh.

Quarry, W. Ed. Dictionary of musical compositions and composers. 8°, 192 S. London 1921, G. Routledge.

Rigué, Raimond de. Le disciple de Massenet. Tome Ier. 8°. Paris 1922, La Renaissance Universelle. 15 Fr.

Roethlisberger, Edmond. Le Clavecin dans l'œuvre de J.-S. Bach. 4°, 143 S. Edition nationale suisse. Genf, édition Henn. — Paris, Fischbacher. 10 Fr.

Roller, Alfred. Die Bildnisse von Gustav Mahler. 4°, 86 S. mit Abb. Leipzig-Wien 1922, E. P. Tal & Co. 110 *M*.

Rosenfeld, Paul. Musical portraits. Interpretations of twenty modern composers. 8°. London 1922, Kegan Paul. 10 sh. 6 d.

Rubertis, V. de. Armonia complementare. 8°. 1922, A. S. Poggi. 2 Fr.

Rutz, Ottmar. Sprache, Gesang und Körperhaltung. Handbuch zur Typenlehre Rutz. 2., veränd. Aufl. 8°, IV, 68 S., 2 S. Abb. München 1922, C. H. Becksche Verlagsbh. 22.50 *M*.

Sabine, Wallace Clement. Collected papers on acoustics. 4°. Cambridge, Mass. 1922, Harvard Univ. Press. 4 $.

Salazar, A. Andromeda — saggi di critica musicale. Rom 1922, ed. Cultura.

Sandvik, O. M., u. andere. Norges Musikhistorie. 8°. 2 Bde. 52 Kr.

Schmidt, Leopold. Musikleben der Gegenwart. (Max Hesses Handbücher. Bd. 66.) kl.-8°, VIII, 253 S. Berlin 1922, Max Hesse. 40 *M*.

Schnerich, Alfred. Josef Haydn und seine Sendung. Mit 58 Illustrationen, Notenbeispielen, d. Verzeichnissen d. Werke Haydns, der bildlichen Darstellungen u. der einschlägigen Literatur. 16°. Zürich, Leipzig, Wien 1922, Amalthea-Verlag.

Jeder, der praktisch auf dem Gebiete der Musikgeschichte des Haydnschen Zeitalters arbeitet — sei es als Historiker, sei es als Bibliothekar einer musikhistorischen Sammlung mit größeren Beständen an handschriftlichen oder gedruckten Musikwerken aus dieser Zeit —, weiß aus eigener Erfahrung, wie schmerzlich sich der Umstand fühlbar macht, daß unsere Literatur nicht auch über Haydns Persönlichkeit, Leben und Wirken eine derart großangelegte, den vorliegenden Problemkomplex bis in seine kleinsten Details und feinsten Verästelungen sowie Ausstrahlungen sorgfältig und liebevoll verfolgen-

de Monographie besitzt, wie sie die beiden großen standardworks von Thayer und Jahn über Beethoven und Mozart verkörpern. Pohls ausgezeichnetes und vielversprechendes Werk ist leider Torso geblieben, und zudem bricht dieses Fragment gerade bei jener Lebensepoche Haydns ab, wo sein eigentlicher Aufstieg zum Höhepunkt seines Schaffens und damit zu seiner definitiven kunsthistorischen Stellung beginnt und wo daher gerade mehr als für jede andere Epoche im Leben Haydns das Bedürfnis nach einer streng wissenschaftlichen, historischen Darstellung am stärksten sich fühlbar macht. Und über der Fortsetzung des Pohlschen Werkes waltete bekanntlich ein eigener Unstern: Mandyczewski, gewiß einer der zur Nachfolge Pohls Würdigsten und Berufensten und seit Jahren mit den Vorarbeiten und dem Plane zu einer Fortsetzung des Pohlschen Werkes sich tragend, kam infolge Überlastung mit seinen beruflichen Amtsgeschäften nicht dazu, sein Vorhaben auszuführen, und auch andere, jüngere musikhistorische Kräfte, wie Botstiber u. a., die die Fortsetzung des Pohlschen Torsos ins Auge gefaßt und bereits Vorarbeiten dazu unternommen, Material gesammelt hatten, gelangten aus analogen Gründen nicht zur Ausführung ihres Vorhabens. So ist es denn nur auf das Wärmste und dankbar zu begrüßen, wenn eine gerade auf dem Gebiete der Wiener klassischen Kirchenmusik (und speziell Mozarts und Haydns) so bewährte und langjährig erprobte Kraft wie Alfred Schnerich sich die Aufgabe stellte, diese — namentlich für die Zeit, bei der Pohls Torso abbricht, bis zum Tode Haydns — klaffende Lücke in der musikhistorischen Literatur nach Tunlichkeit auszufüllen.

Freilich muß gleich eines betont werden: als Fortsetzung und Weiterführung des Pohlschen Fragmentes kann und darf Schnerichs Arbeit nicht angesehen werden, und sie will dies auch gar nicht. Pohls großer Band ist in viel zu gewaltigen Dimensionen und in viel zu weitem Rahmen angelegt, als daß es — bei dem engbegrenzten, knapp zubemessenen Raum, der Schnerich in dem Rahmen der Bände der Amalthea-Bücherei zur Verfügung stand (etwa 186, bzw. — inkl. Anhänge, Nachtrag, Register usw. — 253 S.!) — möglich gewesen wäre, das von Pohl begonnene Unternehmen mit dem gleichen Maßstabe und in den gleichen Dimensionen weiterzuführen. Es wäre daher ungerecht, wollte man mit den Forderungen, die man an ein so umfassend und breit angelegtes Werk, wie es das Pohls war, anzulegen berechtigt, ja verpflichtet ist, an ein in so unverhältnismäßig kleineren Dimensionen gehaltenes und von ganz anderen Gesichtspunkten aus geschriebenes Buch, wie es das Schnerichs ist, herantreten. In seinem Vorwort betont der Autor mit sympathischer Bescheidenheit ausdrücklich, daß er eine möglichst populär gehaltene Darstellung liefern wollte. Damit ist also von vornherein eine ganze Reihe von Momenten ausgeschaltet, deren Nichtberücksichtigung in einem ausschließlich für musikhistorische Fachkreise und wissenschaftliche Forschungszwecke geschriebenen Werke man als bedenkliche Mängel anzukreiden berechtigt wäre, wogegen in einem für populäre Kreise bestimmten Buche davon füglich abgesehen werden kann. Dies gilt u. a. vor allem von der Darstellung des entwicklungsgeschichtlichen Momentes, und zwar sowohl der inneren künstlerischen Entwicklung Haydns selbst, als auch der Entwicklung der von ihm benutzten und ausgebildeten Formen sowie Ausdrucksmittel aus ihren historischen Voraussetzungen und dem Stand, in dem er sie vorfand und übernahm, — Momente, auf die der Autor nicht weiter eingeht, auf die der wissenschaftliche Leser und Fachmann aber natürlich in einem für streng fachliche Kreise bestimmten, in großen Dimensionen gehaltenen Werke wie dem Pohls nicht verzichten könnte. Schnerich begnügt sich mit einer schlichten Darstellung des äußeren Lebensverlaufes seines Helden; daß hierbei gelegentlich die jeweils in Betracht kommenden, in den betreffenden Epochen entstandenen wichtigsten Werke erwähnt und angeführt werden, kann natürlich nicht als entwicklungsgeschichtliche Darstellung genommen werden, ebensowenig als die in dem einleitenden Kapitel über Haydns kulturhistorische Stellung enthaltene allgemeine Würdigung. (Nebenbei bemerkt: die kleine, durch eine unglückliche Satzverbindung, bzw. -nebeneinanderstellung entstandene und dadurch den Leser unwillkürlich zur Heiterkeit zwingende, einer gewissen unfreiwilligen Komik nicht entbehrende Stelle auf S. 116 hätte mit etwas mehr Aufmerksamkeit auf die Stilisierung leicht vermieden werden können und sei in diesem Sinne dem Autor für künftige Neuauflagen des Buches behufs Umstilisierung wärmstens empfohlen.)

Das Buch gliedert sich — nach einem Vorwort und zwei einleitenden Kapiteln über Haydns kulturhistorische Stellung und Persönlichkeit — in die Abschnitte: „Vorfahren — Kinderzeit", „Jugend — Wien", „Lukavec", „Eisenstadt",

„Esterházy", „Höchstblüte — Die beiden englischen Reisen — Höhepunkt der absoluten Instrumentalmusik", „Wien — Die sechs Hochämter und beide Oratorien", „Der Lebensabend" und „Nach dem Tode — Unsterblichkeit" (ein kurzes Nachwort). An diese eigentliche biographische Darstellung schließt sich eine Reihe überaus liebevoll, fleißig und sorgfältig gearbeiteter Anhänge, und zwar ein Verzeichnis der Werke, der Denkmäler, Plastiken, Medaillen, Plaketten, Porträts und sonstigen bildlichen Darstellungen, die von Haydn existieren, der Literatur und schließlich ein sehr genau und gewissenhaft angelegtes Register. Der wertvollste unter diesen Anhängen ist wohl das Verzeichnis der Werke, das namentlich dem Bibliothekar in seiner Arbeit bei der Bestimmung von anonymen Handschriften oder Drucken mutmaßlich Haydnscher Kompositionen gute Dienste zu leisten berufen ist; nur bedauere ich — gerade von diesem Bibliothekarsstandpunkte aus —, daß dem Verzeichnisse der Werke nicht auch ein thematisches Verzeichnis beigegeben ist, das natürlich den Wert des ersteren ganz unvergleichlich erhöht hätte, ebenso wie auch, daß die Werke nach den Kategorien der einzelnen Kunstgattungen (Trios, Quartette, Symphonien, Messen usw.) geordnet aufgeführt werden und nicht — wie dies vom biographischen und namentlich entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus besonders erwünscht gewesen wäre — nach ihrer rein chronologischen Reihenfolge, also ohne Unterschied der Kunstgattungen. (Für künftige Neuauflagen des Buches seien übrigens die namentlich im Verzeichnis der Werke gelegentlich stehen gebliebenen Druckfehler bei der Anführung englischer, französischer, italienischer u. dgl. Textesworte der besonders scharfen Aufmerksamkeit des Autors zwecks genauester Korrektur auf das Dringlichste anempfohlen.) In der eigentlichen Biographie selbst konnte der Autor naturgemäß namentlich für jene Epochen, bis zu deren Schilderung das Pohlsche Werk nicht mehr reicht, am meisten neues und bisher unveröffentlichtes Material beibringen, obwohl auch in der Darstellung jener Lebensabschnitte, die bereits von Pohl behandelt worden waren, verschiedentlich neues oder wenigstens in durch die seither neu zugewachsenen Forschungsergebnisse bedingter veränderter Beleuchtung gesehenes Material sich findet. Dem Texte sind zahlreiche Abbildungen, Notenbeispiele u. dgl. beigegeben, die die Ausführungen des Textes in der erfreulichsten Weise ergänzen und namentlich für die Verbreitung des Buches in den weitesten Kreisen des für Musikgeschichte und speziell Haydn sich interessierenden Publikums besonders geeignet sein dürften. Die äußere Ausstattung des Buches ist recht schmuck und sauber, so daß denn auch in dieser Hinsicht für eine möglichst weite Verbreitung des Werkes in den Kreisen der Gebildeten die beste Gewähr geboten ist. R. Lach.

Scholes, Percy A. The Beginner's Guide to Harmony, based upon Ear-Training, London 1922, Milford. 2/ u. 2/6.

Schur, Gustav. Erinnerungen an Hugo Wolf. Nebst Hugo Wolfs Briefen an Gust. Schur hrsg. von Heinrich Werner. 8°, 103 S. 10 *M*.

Werner, Heinrich. Der Hugo Wolf-Verein in Wien. Sein Verhältnis zu dem Meister, sein Kampf für dessen Kunst und seine Gesamttätigkeit. Dargestellt u. mit zahlreich. Dokumenten belegt. 8°, 173 S. (Deutsche Musikbücherei. Begründet und hrsg. von Gustav Bosse, Bd. 34 u. 35.) Regensburg [1922], G. Bosse. 12 *M*.

Beide Büchlein sind höchst begrüßenswerte Beiträge zur Lebens- und Schaffensgeschichte Hugo Wolfs, die sich der jüngst veröffentlichten Ausgabe der Briefe Wolfs an Rosa Mayreder (ebenfalls von Heinrich Werner besorgt und mit den prachtvollen, ein scharfes Charakterbild zusammendrängenden Erinnerungen der Dichterin an Wolf verbunden) würdig anreihen. Schur, viele Jahre Kassenverwalter des Wiener Akademischen Wagner-Vereins und erster Kassierer des Hugo Wolf-Vereins in Wien († 1. Juli 1919), ist als treuer Freund Wolfs aus dessen Lebensgeschichte längst bekannt; die Briefe Wolfs an ihn, sechsundzwanzig an der Zahl, spiegeln in der Hauptsache die Wechselfälle der „Geschäftsreise" aufs lebendigste wieder, die Wolf 1890 nach Mainz und Berlin unternahm; höchst fesselnd ist auch der Brief vom 28. Mai 1890, in dem Wolf den Plan einer Komposition von Shakespeares „Sturm" mit Feuereifer aufgreift. Die Erinnerungen Schurs bringen manche Intima und, kurz nach Wolfs Tod niedergeschrieben, zittern sie noch die Erregung nach, die das tragische Schicksal des Freundes im Freunde wachrief.

Einen besonderen Charakter besitzt das Buch von Heinrich Werner: es ist die liebevollste, minutiöseste Chronik des im Mai 1897 gegrün-

deten, 1905, nach erfüllter Mission, wieder aufgelösten Wiener Hugo Wolf-Vereins; niemand war berufener, sie zu schreiben und mit allen Dokumenten zu belegen, als der einstige Schriftführer des Vereins. Auch an diesen Erinnerungen erfreut der persönliche, warme Ton; es verschlägt nichts, daß man in einem Punkte, nämlich der Wertung der Mahlerschen Bearbeitung des „Corregidor" anderer Meinung sein kann: ich wenigstens glaube, daß die Oper wenigstens durch Eliminierung der „Bischofsmusik" am Ende des ersten Aktes, durch den Aktschluß mit der großen Szene des Pio Lucas nur gewonnen hat. Mahler hat im Kern mit seiner Beurteilung des „Corregidor" eben doch recht gehabt! Höchst dankenswert ist die Beigabe von zahlreichen Briefen und Noten in Faksimile; am reizvollsten wohl das Faksimile des Kompositionsfragments von Chamissos Lied „Was soll ich sagen?", mit der (sehr wahren) Selbstkritik Wolfs. A. E.

Schweitzer, Albert. J. S. Bach. Vorrede von Charles Marie Widor. 4. u. 5. Aufl. gr.-8°, XVI, 844 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. 120 *M*.

Selden-Goth, Gisella. Ferruccio Busoni. Der Versuch eines Porträts. (Neue Musikbücher.) 8°, 176 S. Leipzig-Wien-Zürich 1922, E. P. Tal & Co. 52 *M*.

Solvay, Lucien. L'évolution théâtrale. Tome premier: Drama et Comédie. — Tome second: La Musique. 8°. Brüssel u. Paris 1922, Librairie nationale d'art et d'histoire, van Oest & Cie, éditeurs.

Stapper, Richard. Grundriß der Liturgik. Zum Gebrauch bei Vorlesungen und zum Selbstunterricht. (Lehrbücher zum Gebrauch beim theologischen Studium.) 3. u. 4., verbess. u. verm. Aufl. 8°, VIII u. 262 S. Münster i. W. 1922, Aschendorff. 60 *M*.

Stanford, Sir Charles V. Interludes: Records and Reflections. London 1922, Murray. 12 sh.

Storck, Karl. Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen. 24.—25. verm. Aufl. Hrsg. v. Paul Schwers. kl.-8°, X, 496 S. Stuttgart 1922, Muthsche Verlh. 70 *M*.

Tessmer, Hans. Anton Bruckner. Eine Monographie. (Deutsche Musikbücherei ... Bd. 33.) 8°, 141 S. Regensburg [1922], Gustav Bosse.

Das Büchlein ist zum mindesten in seinem biographischen Teil das Muster einer guten populären Brucknerschrift: das Leben des Helden wird da frisch, mit persönlicher Haltung, mit künstlerischem Sinn für die Verteilung der Belichtung erzählt; die Werkbeschreibung bleibt in der Aneinanderreihung kurzer Inhaltsangaben der einzelnen Sinfonien Bruckners ein wenig zu sehr Beschreibung; dafür wird wieder Neues und Eigenes namentlich durch den Hinweis auf die kleineren kirchlichen und weltlichen Werke Bruckners geboten. Dankenswert ist auch die Charakterisierung des Briefschreibers Bruckner, sowie die (nicht ganz vollständige) die einzelnen Werke kennzeichnende Brucknerbibliographie. Im Ganzen wird das Büchlein dem Laien sehr viel geben. A. E.

Valetta, Ippolitto. Chopin, la vita, le opere. 8°. Turin 1922, Bocca. 15 L.

Van den Borren, Charles. Alessandro Scarlatti et l'esthétique de l'opéra napolitaine. 8°. Brüssel 1922, Ed. de la Renaissance d'Occident.

Vonhof, Carl. Grundriß der Musikgeschichte. Volkstümlich dargestellt. Mit einer Zeittafel der Musikgeschichte. 8°, 75 S. Freiburg 1921, Renk & Eichenherr [Komm.: F. Hofmeister, Leipzig.] 8 *M*.

Weißmann, Adolf. Giacomo Puccini. 8°, 93 S. (Zeitgenössische Komponisten 11.) München 1922, Drei Masken-Verlag. 24 *M*.

Weißmann, Adolf. Die Musik in der Weltkrise. gr.-8°, VII, 261 S. Mit 8 Bildn. u. 21 Notenbss. in Faks. Stuttgart u. Berlin 1922, Deutsche Verlags-Anstalt. 65 *M*.

Wiehe, Holger. Om islandsk Tonekunst og Musikliv. (Dansk-islandske Samfunds Smaskrifter, 10.) 8°. Kopenhagen 1922, Høst. 75 Kr.

Wiers-Jensen, H. Billeder fra Bergens aeldste teaterhistorie. 8°. Bergen 1922, F. Beyer. 4 Kr. 50 Ö.

Winkler, Julius. Die Technik des Geigenspiels. 8°, 121 S. Wien 1922, Nikola-Verlag. 26 *M*.

[Dissertationen.]

Blume, F. Französisch-niederländische Tänze des 16. Jahrhunderts für mehrere Instrumente. Ein Beitrag zur Geschichte des Tanzes und der Suite. (Leipzig 1921.)

Braunstein, Josef. Beethovens Leonore-Ouvertüren. (Wien 1920.)

Bruger, H. D. Glucks dramatische Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen. (Heidelberg 1922.)

Buchner, Hans. S. Fr. Capricornus (Bockshorn). (München 1921/22.)

Eberler, Max Wilhelm. Studien zur Entwicklung der Setzart für Klavier zu vier Händen. (München 1921/22.)

Eckert, H. Fortunato Chelleri. (Heidelberg 1922.)

Ehrmann, Richard. Die Schlüsselkombinationen im 15. u. 16. Jahrh. (Wien 1919.)

Felber, Rudolf. R. Schumann als Liederkomponist. (Wien 1919.)

Fleißner, Otto. Die Madrigale Vincenzo Galileis u. sein Dialogo della musica antica e moderna. (München 1921/22.)

Frankl, Paul. Paul Peurl. (Wien 1915.)

Friedmann, Robert. C. M. v. Weber als Klavierkomponist. (Wien 1914.)

Grafczynska, Melanie. Die Orgeltabulatur des Martin Leopolita. (Wien 1919.)

Greeff, Paul. E. T. A. Hoffmann und C. M. v. Weber in ihrer Methodik als Musikschriftsteller und ihr Verhältnis zu Robert Schumann. (Köln a. Rh. 1921.)

Groß, Wilhelm. Die Fugenarbeit in Mozarts Instrumental- und Vokalwerken. (Wien 1920.)

Halbig, Hermann. Die Geschichte der Klappe an den Flöten und Rohrblattinstrumenten. 1. Teil: bis zum Beginn des 18. Jahrh. (Heidelberg 1920.)

Halpern, Vita. Die Suiten von J. J. Fux. (Wien 1917.)

Hartung, Alfred. Christoph Förster, sein Leben u. seine Werke. (Leipzig 1920.)

Hofer, P. Norbert. Die beiden Reutter als Kirchenkomponisten. (Wien 1915.)

Huigens, Fr. Caecilianus O.F.M. Fr. Blasius Amon (etwa 1560—1590), ein Beitr. zur Geschichte d. Kirchenmusik i. Österreich. (Wien 1914.)

Knöll, Heinrich Johann. Die Klavier- und Orgelwerke von Theophil Muffat. (Wien 1916.)

Kolisko, Robert. Wenzel Pichls Kammermusik. (Wien 1918.)

Kornauth, Egon. Die thematische Arbeit in Josef Haydns Streichquartetten seit 1780. (Wien 1915.)

Kraus, Hedwig. Jakob Buus. (Wien 1919.)

Laroche, Charles. A. Bertali als Opern- u. Oratorienkomponist. (Wien 1919.)

Lechthaler, Josef. Die kirchenmusikalischen Werke von Uttendal. (Wien 1919.)

Leib, W. Josef Huber. (Heidelberg 1922.)

Neumann, Egon. Die Operetten von Johann Strauß, stilkritisch. (Wien 1919.)

Nobbe, E. Die thematische Entwicklung der Sonatenform, im Sinn der Hegelschen Philosophie betrachtet. (Leipzig 1921.)

Oehm, Fr. Das Stimmungslied Rob. Schumanns. (Leipzig 1921.)

Orel, Alfred. Die Hauptstimme in den Salve Regina der Trienter Codices. (Wien 1919.)

Orel, Dobroslav. Der Mensuralcodex Specialnik, ein Beitrag z. Geschichte d. Mensuralmusik u. Notenschrift in Böhmen bis 1540. (Wien 1914.)

Pisk, Paul. Die Messen von Jakobus Gallus. (Wien 1917. Vgl. Adlers Stud. z. MW. V, 1918.)

Posthorn, Laura. A. Caldaras Instrumentalwerke. (Wien 1920.)

Reichmann, Grete. Joh. Eccards weltliche Werke. (Heidelberg 1922.)

Reuter, Fritz. Die Geschichte der deutschen Oper in Leipzig am Ende des 18. Jahrh. (1693—1720). (Leipzig 1922.)

Rubardt, Paul F. H. Vincent Lübeck, sein Leben u. seine Werke, nebst Nachrichten über seine Familie u. Beiträgen zur Geschichte der Kirchenmusik in Stade u. Hamburg im 17. u. 18. Jahrh. (Leipzig 1921.)

Schlaffenberg, Irene. Das Wiener Lied am Ende des 18. Jahrhs. (Wien 1914; vgl. Adlers Stud. z. MW. V, 1918.)

Schökel, Heinrich. Die Instrumentalwerke v. Joh. Christian Bach. (München 1921/22.)

Smijers, Albert Anton. Karl Luython als Motettenkomponist. (Wien 1917.)

Skarzynsky, Adam v. (†). Die Klaviersonaten der deutschen Romantiker. (Wien 1914.)

Strobel, Heinrich. J. W. Häßler. (München 1921/22.)

Toch, Ernst. Beiträge zur Stilkunde der Melodie. (Heidelberg 1921.)

Torbé, Jakob. Die weltliche Solokantate in Wien um die Wende des 17. u. 18. Jahrhunderts. (Wien 1920.)

Vetter, Walther. Die Arie bei Gluck. (Leipzig 1921; z. T. gedr. in ZfM IV, 1.)

Wassermann, Alfred. Die weltlichen Werke Jakob Regnarts. (Wien 1919.)

Weiße, Hans. Der instrumentale Kunstwalzer auf historischer Basis. (Wien 1919.)

Wortmann, Toni. Ph. Fr. Le Sage de Richée u. s. Cabinet der Lauten. (Wien 1919.)

Zoref, Fritz. Wesen u. Entwicklung des musikalischen Erinnerungsgedankens in der deutschen romantischen Oper. (Wien 1919.)

Zuth, Josef. Molitor als Lautenkomponist. (Wien 1919, gedruckt.)

Neuausgaben alter Musikwerke.

Bach, J. S. Orgelwerke, hrsg. von P. Homeyer u. William Eckardt. Bd. 4. 45 Choralvorspiele (Eckardt). Bd. 5. Orgelwerke manualiter (Eckardt). Leipzig 1921, Steingräber. Je 9 *M*.

Bach, J. S. Konzert in dmoll f. Violine, Ob. (oder f. 2 Violinen) u. Streichorchester. Aus der Fassung f. 2 Klaviere u. Streichorchester (cmoll) zurückübertragen von Max Schneider. Ausg. m. Pfte.-Begl. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 6 *M*.

Bach, J. S. Klavierwerke. Busoni-Ausgabe Bd. 16. (Variationswerke: Fantasie u. Fuge. Andante. Scherzo. Sarabanda con partite. Aria variata alla maniera italiana.) Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 8 *M*.

Bach, J. S. Klavierwerke Bd. XXIV. Neue Ausgabe v. Ferrucio Busoni, Egon Petri u. Bruno Mugellini. Suiten u. Sonaten (Mugellini): Suiten a moll, Es dur, E dur, Sonata D dur, Sonata d moll. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 12 *M*.

Bach, Carl Phil. Em. Lieder und Gesänge. Eingel. u. hrsg. von Otto Vrieslander. (Musikalische Stundenbücher.) 8°, XXXIV u. 71 S. München 1922, Drei Masken-Verlag. 25 *M*.

Bertoni, Ferdinando Giuseppe. Quartetto n. 1 [aus op. ?] hrsg. v. Alceo Toni. Mailand (1922), G. Ricordi & Co.

F. Carulli's Gitarrenschule, bearbeitet von Josef Zuth. 2. Heft: Paralleltonarten: C—a, G—e. 3. Heft: Die II. Grifflage: Paralleltonarten: D—h u. A—fis. 4. Heft: Paralleltonarten: E u. cis, F u. d, B u. g. 2°, 22, 22 u. 20 S. Wien 1920, Anton Goll.

Corelli, Arcangelo. Concerto grosso Nr. 3 (cmoll) f. 2 Soloviolinen, Solovioloncello, Streichorch. u. Pfte. bearb. v. Arnold Schering. Leipzig [1921], Kahnt. 3 *M*.

Gerhardt, Paul, u. Max Reger. Album nordischer Komponisten f. Orgel. (Darin: Nr. 36—38: Burtehude, D., drei Choralvorspiele, Nr. 45 u. 46: Toccata, Fuga.) Leipzig 1921, Hansen. à 6.50 *M*.

Hasse, Joh. Ad. Euristeo. Oper. Ouvertüre, f. d. prakt. Gebrauch bearb. v. Arnold Schering. (Viol. I, II, Vla., Vcello. u. Basso, Pfte.) Leipzig 1921, Kahnt. 20 *M*.

Meisterwerke, Deutsche, für Violine allein. Hrsg. v. Karl Gerhartz. 1. Franz Biber, Passacaglia gmoll. 2. Thomas Baltzar, 2 Preludes u. Allemande. 3. J. P. v. Westhoff, Suite A dur. Köln [1921], Tischer & Jagenberg.

Die Sammlung, die einer Neigung der Gegenwart nach strenger, in sich beruhender Melodik entgegenkommt und auch moderne Werke umfaßt, schließt sich einigermaßen an Gust. Beckmanns an dieser Stelle kürzlich besprochene Publikation an, mit der sie auch die dem Mercure galant von 1683 entnommene in Doppelgriffen luxurierende Suite von Westhoff gemein hat. Höchst dankenswert ist der

Neudruck der prachtvoll energischen, phantasievollen Passacaglia Bibers (nach dem Autograph der Münchener Staatsbibliothek) und der drei Stücke Baltzars (nach Playfords „The Division Violin"); die Ausgabe ist streng originalgetreu und kennzeichnet alle Zusätze für die praktische Ausführung. A. E.

Pachelbel, Joh. Fuge in emoll f. Orgel bearb. v. Kurt Erbe. Leipzig [1921], Steingräber. 3 *M*.

Rameau, Jean Philippe. Tänze aus „Zoroastre". Hrsg. u. eingel. v. Herm. W. von Waltershausen. Klavierbearb. v. Herman Roth. 8°, XXIII, 59 S. (Musikalische Stundenbücher.) München 1922, Drei Masken-Verlag. 16 *M*.

Rossi, Lorenzo de. Sei Sonate per Cembalo, rivedute, trascritte e corrette da R. Tenaglia. Mailand (1922), G. Ricordi & C.

Scarlatti, Alessandro. Serenata a due voci, Venere e Amore, con flauto, violini e violoncello. MS. de la Biblithèque Royale de Belgique: Catal. Fétis n° 2528. Hrsg. v. Mad. A. Toussaint. 4°, 74 S. Institut belge de musicologie. Depôt Maison Chester, Brüssel 1921.

Vivaldi, Antonio. Concerto G dur (Nr. 3) f. Violine, Streichorch. u. Orgel bearb. v. Tivadar Nachez. Mainz 1921, Schott. 8 *M*.

Vivaldi, Antonio. Concerto B dur (Nr. 4), f. Violine, Streichorch. u. Orgel bearb. v. Tivadar Nachez. Mainz 1921, Schott. 8 *M*.

Wolf, Joh. Musikalische Schrifttafeln. Hrsg. für den Unterricht in der Notationskunde. (Veröffentlichungen des Frstl. Inst. f. musikwissensch. Forschung zu Bückeburg. Zweite Reihe: Tafelwerke.) Heft 1 u. 2. Bückeburg u. Leipzig 1922, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann). je 30 *M*.

Das Bückeburger Institut erwirbt sich mit dieser seiner neuen Publikation wieder ein wahres Verdienst um die Musikwissenschaft, indem es ihren paläographischen Zweig dem Unterricht erst zugänglich macht: eine fruchtbringende Seminararbeit wird durch diese Tonschrifttafeln, in denen die Musikwissenschaft endlich ein Gegenstück zu den Arndtschen Schrifttafeln der allgemeinen Paläographie besitzt, wenn nicht erst ermöglicht, so doch unendlich erleichtert. Ein besserer und anderer Herausgeber konnte nicht gefunden werden als Johannes Wolf, zu dessen beiden Handbüchern der Notationskunde diese Tafeln die unentbehrliche Ergänzung bilden; dabei hat Wolf es vermieden, dort schon publizierte Schriftproben zu wiederholen, so daß auch in diesem Punkt das Material sich erweitert. Über die Auswahl der auf etwa 100 Tafeln berechneten Sammlung kann erst nach ihrem Abschluß geurteilt werden; so sei für diesmal nur kurz erwähnt, was die beiden, je 9 Tafeln bergenden ersten Lieferungen bringen. An Theoretikern: eine Seite der Epistola Guidonis Michaeli Monacho de ignoto cantu (10); an Neumen-Tonschriften: St. Galler Neumen mit Romanusbuchstaben aus dem Antiphonarium Halberstadtense (1), eine Probe byzantinischer (konstantinopolitanischer) Notation des 12. Jahrh. (11); an weltlichen Choralnotationen ein Lied Hugo v. Montforts „Ich freu mich gen des abentz kunft" aus der Heidelberger Handschrift Pal. germ. 329 (2) und ein Lied Neidhardts von Reuenthal (12); an Stücken der Ars antiqua Motetten aus einer Hs. im Besitz des Herausgebers (3), Proben aus Adam de la Halles Jeu de Robin et Marion (4) und aus dem Roman de Fauvel (15), ein Lai aus einer Pariser (B. n. fr. 846) Hs. des 13. Jahrh. (13), Motetten aus der von Wolf (I, 229) schon gewürdigten Hs. Florenz. Laur. Plut. 29, 1 (14). Die Ars nova ist vertreten durch ein Et in terra eines Warschauer Ms. aus der Zeit um 1450 (5) und ein Gloria laus von Heinrich Finck (6/7); die Tabulaturschriften durch eine deutsche Orgeltabulatur um 1457 aus der Hamb. Staatsb. (8), eine Seite aus Kleber 1524 (16), und eine Orgeltabulatur des 17. Jahrh., mit einem Stückchen nach Adam Krieger (17), eine deutsche („Gar lustig ich spacieren gieng", „Wen ich den gantzen tag") und eine italienische (Nores „Ancor che col partire") Lautentabulatur (9 u. 18). In der Wiedergabe ist fast durchweg die Originalgröße gewahrt; die Reproduktionstechnik ist mustergültig (Lichtdruck).

A. E.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

(Nachtrag)

Heidelberg

Dr. Hermann Poppen: Formenlehre, Harmonielehre I u. II, Orgelspiel, je einstündig. — Akad. Chor, Akad. Streichorchester, je zweistündig. — Im Prakt.-Theolog. Seminar: Chorsingen, Musikalisch-liturgische Übungen, Orgelspiel, je einstündig.

Münster i. W.

Prof. Dr. Fritz Volbach: Die Orgel und ihre Einrichtung (mit praktischen Vorführungen). — Seminarübungen: Stil u. Stilkritik; Kunstanschauung der Komponisten.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Berlin

Das vergangene Vierteljahr brachte außer einem Singakademiekonzert des Thielschen Madrigalchors mit ausschließlich zeitgenössischem Programm von Brahms bis Schreker — darunter Cornelius' schönes „Der Tod das ist die kühle Nacht" und ein sehr eindrucksvolles „Erbarm dich mein" Carl Thiels — zwei Vorträge.

Der eine, am 28. Januar, führte die Mitglieder auf die Orgelempore der von unserm Mitglied, Herrn Pfarrer v. d. Heydt, freundlichst zur Verfügung gestellten Zwölfapostelkirche und vermittelte ihnen die praktische Kenntnis der Auffassung, die Dr. Hans Luedtke vom Wesen der Bachschen Choralvorspiele hat. Der Kern dieser Auffassung ist: die Choralvorspiele sind aus dem Geiste, ja, aus dem Worte des Chorals entstanden, und man wird ihrem Inhalt nur gerecht, wenn man den Choral mit allen modernen Hilfsmitteln der Agogik und der Registerdynamik „deklamiert".

Am 20. März hatten wir die Freude, nach langen Jahren wieder Herrn Kantor A. Z. Idelsohn aus Jerusalem begrüßen zu können. Er sprach über „Die hebräischen Gesänge und die gregorianischen Melodien". Seine durch meisterhaften Gesang belegten Ausführungen stellten genau übereinstimmende hebräische Synagogalweisen und gregorianische Melodien nebeneinander. Sie dürften den Beweis für die Abhängigkeit der letzteren von den hebräischen um so mehr erbracht haben, als er für die hebräischen Weisen als Quelle die Musik der lange vor der christlichen Zeit abgesprengten und in der Folge isolierten persischen und jemenitischen Gemeinden benutzte.

In der Mitgliederversammlung, die satzungsgemäß im Januar stattfand, wurde der alte Vorstand auf zwei Jahre wiedergewählt.

Sachs.

Mitteilungen

Am 28. April ist in Braunschweig, 85jährig, der Komponist Hans Sommer gestorben; an dieser Stelle mit Dankbarkeit zu nennen als geistvoller Musikschriftsteller und Herausgeber von Kaspar Schürmanns Oper von 1726 „Ludovicus Pius" (in Eitners Publ. der Gesellsch. f. Musikforschung, Bd. 17).

Dem neugegründeten Konservatorium in Ulm wurde ab 1. Mai ein höheres Seminar für Kirchenmusik, und zwar für beide Konfessionen, angegliedert.

Die Stadtverwaltung Münster i. W. veranstaltete im Verein mit der Schulabteilung der Regierung und Herrn Prof. Dr. Fritz Volbach am 1. und 2. Juni eine schulmusikalische Tagung.

Auf Betreiben von Prof. Dr. Fritz Volbach hat sich der Bischof von Münster Johannes Poggenburg entschlossen, die Santinische Musikbibliothek der Universitätsbibliothek von Münster als Leihgabe anzugliedern. Sie wird in Kurzem dort Aufstellung finden und voraussichtlich bald dem Leihverkehr zugänglich gemacht werden.

Das Präsidium der Staatstheater und die Direktion der Nationalbibliothek in Wien veranstalten in den Monaten Mai bis Juli im Prunksaal der Nationalbibliothek eine theatergeschichtliche Ausstellung („Komödie"), die von Wiener und auswärtigen, öffentlichen und privaten Sammlungen beschickt ist. Sie ist am 13. Mai mit einem Konzert der Philharmoniker in dem Saale, in dem einst Mozart dirigiert hat, eröffnet worden. Im musikalischen Teil der Ausstellung, die von Dr. Josef Gregor — dem Vorstand der in Aufstellung begriffenen Theatersammlung der Nationalbibliothek — geleitet wird, hat Dr. Robert Haas eine gedrängte Übersicht über die vielfachen Beziehungen zwischen Musik und komischem Theater zu geben versucht. Die Musik, die auch Belege zu andern Ausstellungsgruppen bietet, ist dabei zwecks deutlicher Veranschaulichung der geschichtlichen Zusammenhänge in das andere Material eingegliedert worden. Wir werden über die Ausstellung noch näher berichten.

Im mährischen Landesmuseum in Brünn wurde im Jahre 1920 ein Musikarchiv gegründet, das die musikhistorischen Denkmäler aus Mähren sammelt und das Ziel hat, sich zu einem Musikhistorischen Institut zur Erforschung der Musikgeschichte Mährens zu entwickeln. Adresse: Musikarchiv, Landesmuseum Brünn.

Die Mozart-Gemeinde in Hannover setzte ihre Tätigkeit im Winter 1921/22 in neun Veranstaltungen erfolgreich fort. Durch Begründung eines Kammerorchesters, einer größeren Chorvereinigung und eines Madrigalchors, sämtlich unter der Leitung von Walter Höhn stehend, war es möglich, die künstlerischen Ziele zu erweitern. Im September wurden Klavier- und Violinwerke alter deutscher Meister (Froberger, Biber, Kuhnau, Händel, Bach) von den Weimarer Professoren Carl Leonhardt und Robert Reitz dargeboten. Tiefen Eindruck hinterließen drei Mysterien für Violine von Biber (nach dem Manuskript) und die gmoll-Klaviersuite von Händel. Die folgende Veranstaltung war dem alten deutschen Lied gewidmet. Sie brachte Chorlieder von Praetorius, H. L. Hasler, Schein und Friederici, sowie vier Lieder von Adam Krieger mit Orchester-Ritornellen, gesungen von Franz Notholt. Im November hielt Dr. Rudolf Steglich einen fesselnden Vortrag über die Mannheimer Symphoniker und Mozart, nach welchem das Kammerorchester ein Orchestertrio von Joh. Stamitz und eine Triosonate von Anton Filtz spielte. Der Dezember brachte die dreimalige Aufführung der beiden ersten Kantaten des Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach in der Ägidienkirche unter Mitwirkung von Georg A. Walter-Berlin. Großer Anteilnahme begegneten auch zwei Kammermusikabende, welche im Januar die Münchener Vereinigung für alte Musik mit Christian Döbereiner (Viola da Gamba), Anton Huber (Violine und Viola d'amore) und Gabriele v. Lottner (Cembalo, Schramm-München) mit Werken von Buxtehude, Kerll, Kühnel, Ariosti, Rameau u. a. veranstaltete. Im Februar fand eine zweimalige Aufführung heiterer Musik klassischer Meister statt, darunter Kaffekantate von Bach, Mozarts musikalischer Spaß und Boccherinis kürzlich im Erstdruck erschienenes Quintett „La Musica di Madrid". Der Passionszeit angemessen war die Geistliche Abendmusik im März-Programm mit Kantaten von Weckmann (Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion) und Buxtehude (Alles was ihr tut) und Einzelgesängen, ausgeführt von Frances van Eysinga (Haag). Joseph Haydn gewidmet war die April-Veranstaltung, in welcher Erika Besserer (Hamburg) u. a. das Violinkonzert Nr. 2, Gdur, mit Orchester, spielte und der Madrigalchor drei der sehr selten öffentlich gehörten Kanons, sowie den vierstimmigen

Vokalsatz „Der Greis" zu Gehör brachte. Den Abschluß der diesjährigen Tätigkeit bildete Ende Mai eine Veranstaltung in der Schauburg, in welcher unter Leitung der Dalcroze-Schülerin Hanne Brune Reigen und Tänze nach Instrumentalmusik alter Meister (Schein, Rosenmüller, Telemann) von Schülerinnen der Rhythmischen Gymnastik dargestellt wurden.

W. Upmeyer.

Die Göttinger Händel-Opernfestspiele, die in diesem Sommer (5.—12. Juli) zum drittenmale stattfinden, bringen Händels Opern „Julius Cäsar" und „Otto und Theophano" in Bearbeitungen von O. Hagen.

Am 4. April 1922 starb in Linz der Konzertmeister des dortigen Musikvereins, Amadeo von der Hoya, bekannt durch mehrere violin- und allgemeinpädagogische Werke („Studienbrevier" 1919).

Dr. Lucian Kamieński ist zum a. o. Professor der Musikwissenschaft an der Universität Posen ernannt worden, bei gleichzeitigem Austritt aus der Direktion der bisherigen staatlichen Akademie und Schule für Musik in Posen. Zugleich ist dies Institut, unter Annullierung seines bisherigen Hochschulcharakters, in eine mittlere (in deutscher Terminologie „höhere") Lehranstalt mit der Bezeichnung „Staatl. Konservatorium für Musik in Posen" umgewandelt und unter alleiniger Leitung von Dr. Heinrich Opieński belassen worden.

Vorlesungen über Musikwissenschaft an der Universität Posen im Studienjahr 1921/22: 1. Trimester: Lektor Dr. Waclaw Gieburowski, Domkapellmeister: Geschichte der Musiktheorie, einstündig. — 2. Trimester: Prof. Dr. Lucian Kamieński: Die Entwicklung des Basso continuo-Gedankens in Komposition und Ausführungspraxis, I. Teil, vierstündig. — Seminar: Analyse und prakt. Bearbeitung von Denkmälern (Diminution, Manieren, Generalbaß); Referate und Kolloquium, zweistündig. — 3. Trimester: Prof. Dr. L. Kamieński: Die Entwicklung des Basso-cont.-Gedankens, II. Teil, zweistündig. Chopin, zweistündig. — Seminar: Fortsetzung der Arbeiten des 2. Trim., zweistündig.

Kataloge

S. Martin Fraenkel, Berlin W 35, Lützowstraße 41. Autographen. Versteigerung am 29. Mai 1922.

[Enthält sechs Seiten Skizzen Beethovens zur Klaviersonate op. 106; Korrekturen von Brahms zu einem gedruckten Lied; ein Goethelied von Conradin Kreutzer; eine Orchesterbearbeitung von Bülows „Mazurka-Fantaisie" durch Liszt; ein Brief Fr. W. Marpurgs vom 11. Juli 1794; Briefe Marschners aus Paris 1860; Concert-Etüde von J. Moscheles; ein Albumblatt (Canon) von Schumann; ein Konzept C. Fr. Zelters.]

Mai — Inhalt — 1922

	Seite
Robert Sondheimer (Berlin), Die Sinfonien Franz Becks (Schluß)	449
Paul Nettl (Prag), Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischofs Karl Liechtenstein-Kastelkorn von Olmütz	485
Bücherschau	497
Neuausgaben alter Musikwerke	508
Vorlesungen über Musik an Hochschulen	510
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	510
Mitteilungen	510
Kataloge	512

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Neuntes/Zehntes Heft 4. Jahrgang Juni/Juli 1922

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 90 Mark, fürs Ausland: 5 $, 25 s, 30 Fr, 22 Kr, 14 fl h. jährlich; Einzelhefte 9 Mark usw.

Amtliche Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Bericht über die 5. Mitgliederversammlung

Sonnabend, den 6. Mai, nachm. 3 Uhr im Sachsenzimmer des Buchgewerbehauses zu Leipzig

Tagesordnung:

1. Rechenschaftsbericht des Vorstandes,
2. Rechnungsbericht des Schatzmeisters,
3. Entlastung des Vorstandes und Direktoriums,
4. Festsetzung des Mitgliedsbeitrages,
5. Wahl des Direktoriums und Vorstandes,
6. Kongreß.

Prof. Dr. Abert begrüßte die Erschienenen in Vertretung des erkrankten Vorsitzenden und berichtete kurz über die Bewegung der Mitgliederzahl, die jetzt etwa 642 beträgt. Im Anschluß hieran erläuterte der Schatzmeister die gedruckt vorliegende Rechnungslegung und beantragte mit Rücksicht auf die Geschäftslage die Erhöhung des Mitgliedsbeitrags auf 70 Mark. Dr. von Hase wies dabei auf die Beschlüsse des Direktoriums hin, die eine Vergütung der Reisespesen an Direktorium und Ausschuß beim Besuch der Sitzungen, sowie eine Erhöhung der Honorarsätze für die Zeitschrift vorsehen. Die Beitragserhöhung wurde einstimmig angenommen, dem Vorstand und Schatzmeister Entlastung erteilt.

Zu 5. beantragte Prof. Dr. Abert Herrn Geheimrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, in Würdigung seiner großen Verdienste, zum Ehrenvorsitzenden der Deutschen Musikgesellschaft zu ernennen. Der Antrag fand einstimmige Annahme. Auf Vorschlag Prof. Dr. Kroyers-Heidelberg wurde einstimmig Prof. Dr. Hermann Abert-Leipzig zum Vorsitzenden gewählt, der mit Dank die Wahl annahm. Von der gleichen Stelle aus wurde Prof. Dr. Johannes Wolf-Berlin als stellvertretender Vorsitzender, Prof. Dr. Max Schneider-Breslau als Schriftführer, Dr. Hellmuth von Hase als Schatzmeister vorgeschlagen, die gleichfalls einstimmig gewählt wurden und von denen die beiden letzteren, anwesenden, dankend die Wahl

annahmen. Einstimmig ins Direktorium wurden neu gewählt die Herren Prof. Dr. Theodor Kroyer-Heidelberg und Prof. Dr. Arnold Schering-Halle a. d. S., die die Wahl ebenfalls annahmen.

Zu 6. vermittelte Prof. Abert-Leipzig die Einladung der Stadt Leipzig, den beabsichtigten Kongreß in Leipzig abzuhalten und stellte im Anschluß daran den Antrag, Leipzig als Kongreßort zu wählen. Diesem Antrag wurde einstimmig entsprochen. Prof. Abert entwickelte nun einen allgemeinen Plan für den Kongreß und die dabei in Aussicht genommenen Musikaufführungen. Hofrat Linnemann stellte Konservatoriumsräume und -kräfte zur Verfügung; Dr. von Hase Orchester und Haus des Gewandhauses. Zur Beschlußfassung über weitere Anregungen zur Durchführung des Kongresses soll auf Antrag des Prof. Schering in etwa 6–8 Wochen eine Versammlung stattfinden; im übrigen fand die bisherige Vorarbeit des Vorstandes volle Zustimmung und Anerkennung. Der Arbeitsausschuß wird in erster Reihe auch Leipziger Mitglieder berücksichtigen müssen; für ihn wurden aus der Versammlung heraus die Herren Dr. Blume, cand. Gerber und cand. Wolgast gewählt. Nachdem Hofrat Linnemann dem Vorstand den Dank der Versammlung ausgesprochen hatte, schloß Prof. Abert die Versammlung.

Direktorium, Vorstand und Ausschuß nach erfolgter Neuwahl:

Geheimrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, Schlachtensee, Ehrenvorsitzender.

Direktorium

Prof. Dr. Hermann Abert, Leipzig, Vorsitzender,
„ Dr. Johannes Wolf, Berlin, stellvertretender Vorsitzender,
„ Dr. Max Schneider, Breslau, Schriftführer,
Dr. Hellmuth von Hase, Leipzig, Schatzmeister,
Prof. Dr. Guido Adler, Wien,
„ Dr. Theodor Kroyer, Heidelberg,
„ Dr. Adolf Sandberger, München,
„ Dr. Arnold Schering, Halle a. d. S.,
„ Dr. Max Seiffert, Berlin.

Ausschuß

Dr. Alfred Heuß, Leipzig,
Prof. Dr. E. M. von Hornbostel, Berlin,
Prof. Dr. Hermann Müller, Paderborn,
„ M. von Pauer, Stuttgart,
„ Otto Richter, Dresden,
„ Dr. Heinrich Rietsch, Prag,
„ Karl Straube, Leipzig,
Geheimrat Prof. Dr. Julius Smend, Münster i. W.,
Prof. Dr. Karl Thiel, Berlin,
Anton Averkamp, Amsterdam,
Prof. Dr. Angul Hammerich, Kopenhagen,
Prof. C. F. Hennerberg, Stockholm,
„ Dr. Ilmari Krohn, Helsingfors,
Dr. Tobias Norlind.

J. A.
Prof. Dr. H. Abert,
Schriftführer.

Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen

Von

A. Z. Idelsohn, Jerusalem

Über die Beziehungen des gregorianischen Gesanges zum orientalischen Synagogengesang wurden wiederholt Vermutungen aufgestellt. Im Folgenden sollen vorläufig einige Parallelen gegeben werden.

1. Kyrie eleison im III. Ton und die Pentateuchweise.

Im Processionarium, Rom 1894, S. 36, lautet das Kyrie eleison im III. Ton (Notenbeispiel I) und stellen wir ihm die Pentateuchweise der babylonischen Juden zur Seite (Notenbeispiel II). Der dritte Kirchenmodus, in der altgriechischen Musik dorisch, ist in der orientalischen Musik im allgemeinen und in dem synagogalen Gesang speziell, sehr verbreitet[1]. Er ist neben der phrygischen Tonart die Basis des Volks- und Kultusgesanges. Die ältesten Überreste der altorientalischen Weisen in dieser Skala überschreiten selten die Quarte aufwärts und steigen als Vorbereitung des Schlusses zur Unterterz c abwärts. Die Sekunde f ist in Verbindung mit g um eine Viertelstufe erhöht. Die Pentateuchweise ist in allen alten jüdischen Gemeinden des Orients[2] sowohl, als auch des Okzidents üblich, und ist in der Sprechsingart gehalten. Das Schluß- und Halbschlußmotiv schließt immer auf der Tonika e. Eine Hebung der Tonreihe steigt bis zur Terz oder, bei besonderer Betonung, bis zur Quarte, und eine Senkung bis zur Sekunde oder Terz unterhalb der Tonika. — Dieselben Merkmale finden sich im gegebenen Beispiel des Kyrie eleison, die deutlich in dem durch die Ziffern gegliederten Motive hervortreten. Allerdings ist die Rhythmik der Pentateuchweise nach orientalischer Art lebhafter als die der gregorianischen Weise. Es scheint aber eher, daß letztere ursprünglich dieselbe Rhythmik hatte. So könnten die Tongruppen g—f—g in obe(-diens), g—a—g in (ad)-ve-(nis), a—g—f, letzterer Ton sogar erhöht ×f in (tra-)xisti und (pro-)phetice Triolen gewesen sein. Auch sonst ist die Rhythmik mehrerer Töne zu verkürzen, bzw. zu verlängern, um den originalen lebendigen Charakter wieder herzustellen. Denn die besagte rhythmische Beweglichkeit der orientalischen Weise rührt nicht von der orientalischen Art allein her, sondern von ihrer Volkstümlichkeit. Sie ist nicht nur Kultusweise, sondern vorzüglich Volksweise. — Eine besondere Geschmeidigkeit dieser Weise wird durch die verschiebungsfähige Sekunde verursacht, die der gregorianischen Weise in der gegenwärtig festgelegten Form der Skala ganz abgeht.

Die angeführte Pentateuchweise ist die babylonische. Bei anderen Gemeinden der Diaspora ist sie ausgeschmückt und im Umfang erweitert worden. Daher erachte ich die babylonische als die ursprüngliche. Andrerseits finden wir für den dritten Modus oder vielmehr für die dorische Skala viel primitivere Formen im Synagogengesang des Orients und zwar in den Psalmweisen.

[1] Ausführliches in meinem Hebräisch-orientalischen Melodienschatz, Bd. II, 1922.

[2] Mit Ausnahme jedoch der jemenischen Juden. Vgl. Hebr.-orient. Mel. Bd. I, 1914.

2. Psalmtöne (Notenbeispiele III).

In den hier gegebenen sechzehn Beispielen von Psalmrezitationen sind fast alle Traditionen der Diaspora vertreten. 1 ist aus Persien; der Grundton (tuba) ist h, die Tonreihe einen Halbtonschritt h—c aufwärts, bei besonderer Betonung bis d, die Zäsur des Halbschlusses bildet immer die Untersekunde a. Dieselbe Struktur hat 2, das eine Quinte tiefer steht. 1 wird unisono, 2 antiphonisch vorgetragen, indem die erste Hälfte der Strophe solo, die andre Hälfte von der Gemeinde rezitiert wird. Der größte Teil der Psalmverse ist zweiteilig, wie P. Wagner[1] es richtig erkennt, folglich sind auch die Singweisen zweiteilig. Bei dreiteiligen Strophen wird Teil 1 nach dem Schlußmotiv, also des T. 3 mit kleinen Variationen wie im Beispiel 7b rezitiert. 2 ist allgemein bekannt. — 3 ist jemenitisch. Grundton ist f, Vortragston (Tenor) ist a, die Zäsur des Halbschlusses bildet die Sekunde g; sie wird unisono gesungen. — 4 ist persisch, in der ebenfalls die Terz sowohl Tenor, als auch Halbschluß ist. — 5 ist marokkanisch und wird antiphonisch durch Solo und Gemeinde vorgetragen. — 6 ist allgemein hebräisch-orientalisch und nach erwähnter Art antiphonisch. — 7 für die Einführung in den Freitagabendgottesdienst. Grundton g, und steigt zur kleinen Terz b, die Zäsur für den Halbschluß ist die Sekunde a. — 8 für Neujahr, Grundton f, steigt zur Terz und hat den unteren Halbtonschritt e zum Halbschluß. — 9 ist eine europäische Version von 8 und wird am Sabbateingang in Süddeutschland rezitiert. — 10 ist die orientalische Psalmodie für Psalm 119, 11 die osteuropäische Version. In 10 hat auch der Halbschluß den Grundton d, in 11 dagegen f. — 12 wird im Orient an Sabbat- und Feiertagen gesungen und zwar beim Thoraeinheben. Tenor ist a, Halbschluß folgt auf g, und Ganzschluß auf den Grundton d. — 13 ist marokkanisch, Tenor ist a, Halbschluß bildet die Sekunde e und Ganzschluß die Tonika d. — 14 ist orientalisch, wobei die Zäsur des Halbschlusses die Quinte d, Tenor und Ganzschluß g ist. — 15 ist als andere Version von 14 zu betrachten, wobei in beiden f in Verbindung mit g f, mit e f auftritt. — Alle letztgenannten Beispiele werden von der Gemeinde unisono vorgetragen. — 16 scheint eine Zusammensetzung aus 7b I in der ersten Hälfte des 1. Teiles, aus 8 II in dem Schluß desselben und aus dem Schlußmotiv von 2 zu sein.

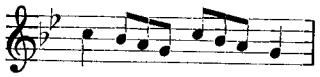
Die auffallende Ähnlichkeit der jüdischen Psalmweisen mit den gregorianischen Psalmtönen und Psalmodien springt in die Augen. Wir stellen den hebräischen Psalmodien gregorianische zur Seite, die aus dem dritten Teil der neuerschienenen „Einführung in die gregorianischen Melodien" von P. Wagner stammen[2]. So gleicht Beispiel 1 der jemenitischen Psalmodie (3), Beispiel 2 der persischen (4), Beispiel 3 der marokkanischen und aschkenasischen Psalmodie (10, 11). Beispiel 4 und 5 gleichen der persischen Pentateuchweise (17). Ferner gleichen Beispiel 6 und 7 der persischen (1) und sephardischen (2) Psalmweise.

3. Die gregorianischen und die jüdischen Lamentationen.

Für die Lamentationen hat die gregorianische Tradition mehrere Weisen. Wir führen als Parallele die Klageliedweise der orientalischen Juden an. Die persische

[1] Greg. Mel. III, S. 85.

[2] Die Beispiele sind dem zweiten Abschnitte der „Psalmodie" entnommen. Vgl. ds. S. 83 ff.

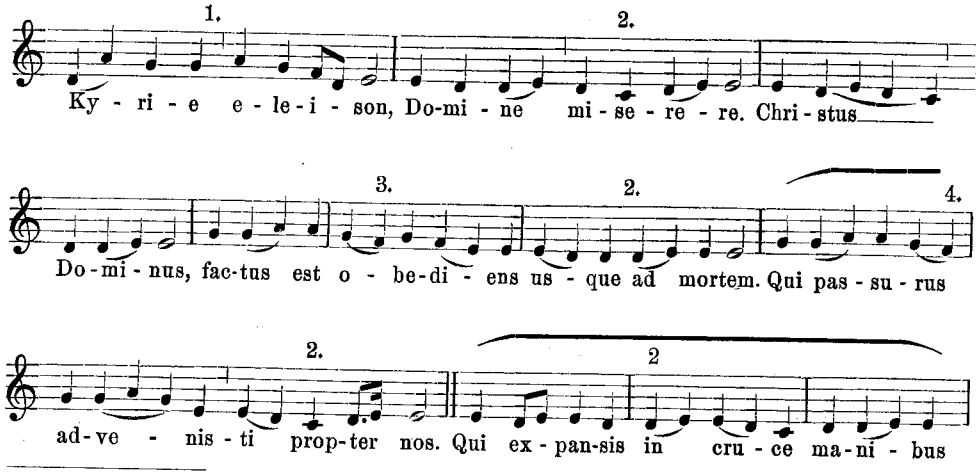
Klageweise a ist zweilig; Teil 1 schließt auf der Sekunde a und Teil 2 auf der Tonika g. b ist viel entwickelter und hat ein Vorbereitungsmotiv für den Schluß, das absteigend zur Unterterz sich bewegt  und der Secunda lectio[1] gleicht. c ist die Weise für cap. V, denn dieses Kapitel hat eine eigene Weise; bei den Jemeniten hat cap. III eine der Jjobweise ähnliche Rezitation. — d ist ein Beispiel der bei den orientalischen Spanjolen üblichen Weise. Der vorherrschende Ton ist die Quarte g, auf welcher Motiv a sich bewegt. Motiv 2 bereitet den Schluß vor und schreitet zur Untersekunde abwärts. Diese Weise gleicht der gregorianischen Lamentationsweise 2. — a ist die Jjobweise der orientalischen Synagoge. Das Buch Jjob wird am Zerstörungstage des Tempels nach den Lamentationen vorgetragen; e ist in Asien, f in Marokko üblich. Diese Weise gleicht ebenfalls einer gregorianischen Lamentation, namentlich Motiv 1, 2, 3[1].

4. Die Tefillaweise.

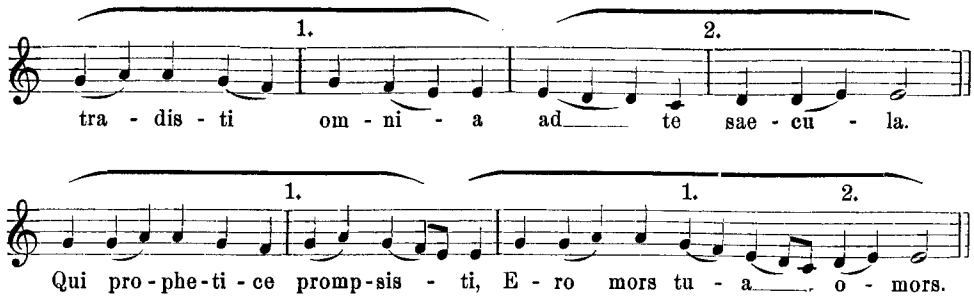
Die Tefillaweise wird hauptsächlich an den hohen Feiertagen rezitiert; in Jemen täglich. Ihre Tonart ist die hypodorische. Das gegebene Beispiel stammt aus Bagdad, ist aber in allen jüdischen Synagogen üblich. Als Parallelen führen wir einige gregorianische Beispiele an. Beispiel 1 ist zwar dorisch (mit reiner Quinte), hat aber den Charakter der Tefillaweise. Beispiel 2 ist abwechselnd als lydisch bezeichnet.

Auf diesem Wege könnte man noch viele Parallelen zeichnen. Hier sollten nur einige Proben vorgeführt werden.

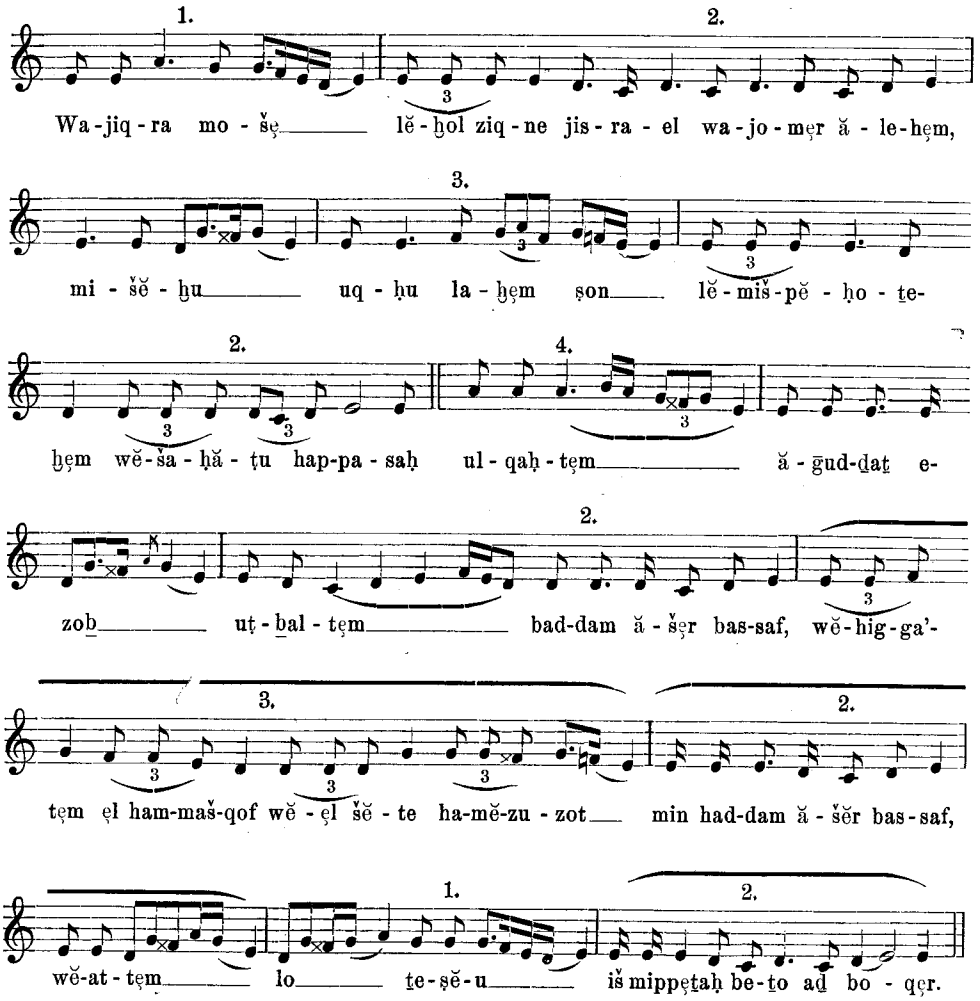
I



[1] Eine Vergleichung der gregorianischen Lamentationen mit Lam. der jemenischen Juden hat bereits P. Wagner in Bd. III der Gregor. Mel., S. 240, meine Jemenischen Gesänge (Hebr.-orient. Melodienschatz, Bd. I, 1914, S. 88) benutzend.

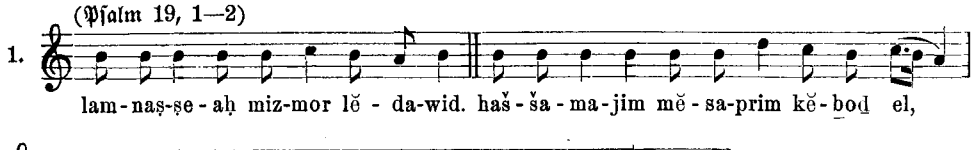

1. 2.
tra - dis - ti om - ni - a ad te sae - cu - la.
1. 1. 2.
Qui pro - phe - ti - ce promp - sis - ti, E - ro mors tu - a o - mors.

II

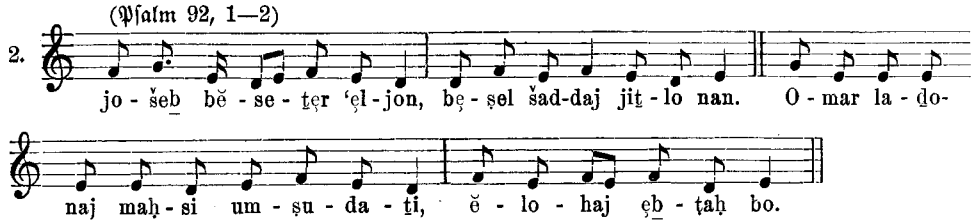

1. 2.
Wa - jiq - ra mo - šę lĕ - ḫol ziq - ne jis - ra - el wa - jo - męr ă - le - ḥęm,
3.
mi - šĕ - ḫu uq - ḥu la - ḫęm ṣon lĕ - miš - pĕ - ḥo - ṯe -
2. 4.
ḫęm wĕ - ša - ḥă - ṭu hap - pa - saḥ ul - qaḥ - ṭęm ă - gud - ḏaṯ e -
2.
zoḇ uṭ - ḇal - ṭęm bad - dam ă - šęr bas - saf, wĕ - hig - ga' -
3. 2.
ṭęm ęl ham - maš - qof wĕ - ęl šĕ - te ha - mĕ - zu - zot min had - dam ă - šĕr bas - saf,
1. 2.
wĕ - at - ṭęm lo ṯe - ṣĕ - u iš mippęṭaḥ be - ṯo aḏ bo - qęr.

III

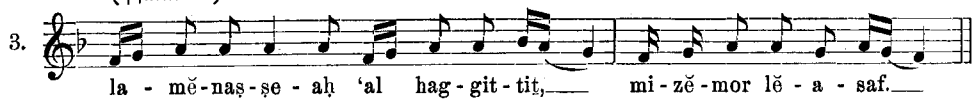
1. (Psalm 19, 1—2)



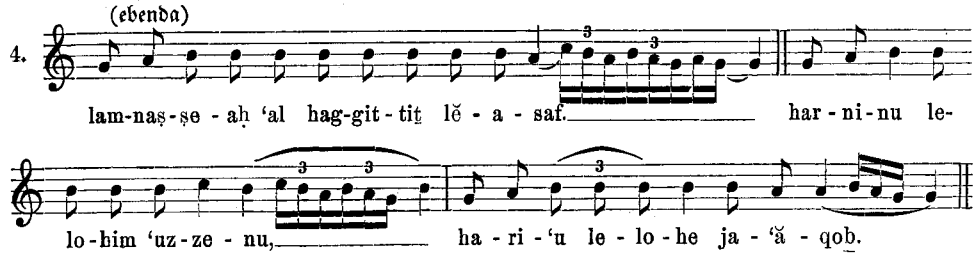
2. (Psalm 92, 1—2)



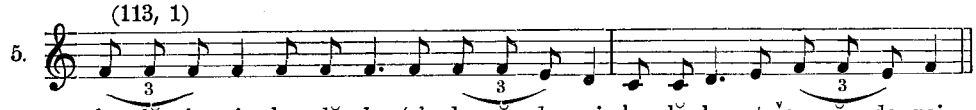
3. (Psalm 81)



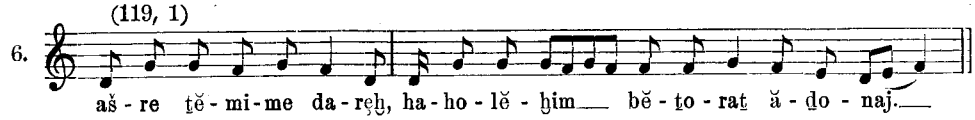
4. (ebenda)



5. (113, 1)

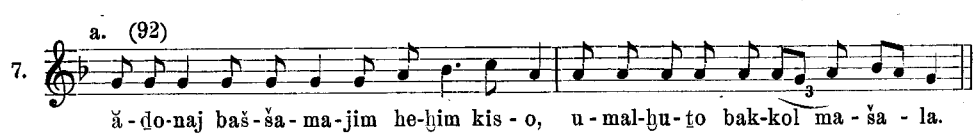


6. (119, 1)



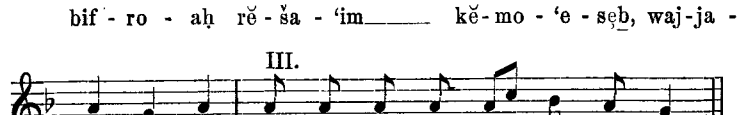
a. (92)

7.

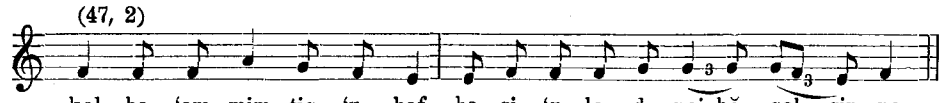


b. I. II.

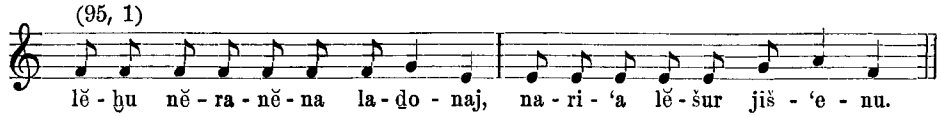
III.



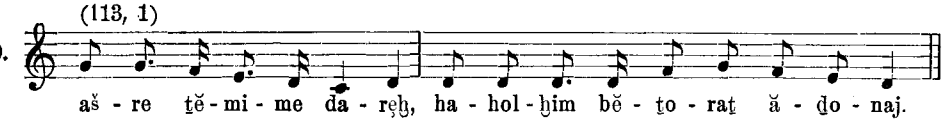
8. (47, 2)



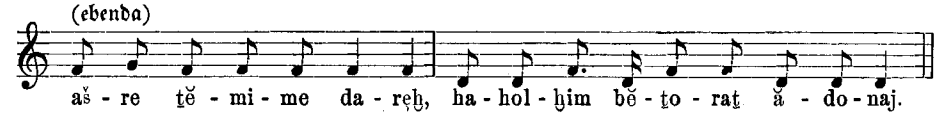
9. (95, 1)



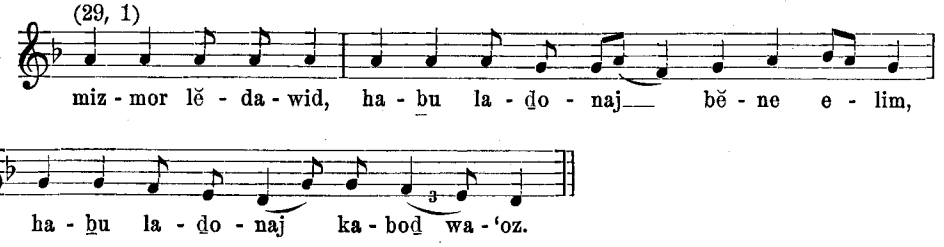
10. (113, 1)



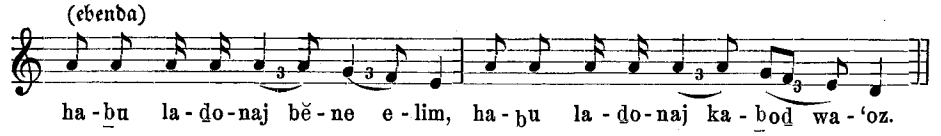
11. (ebenda)



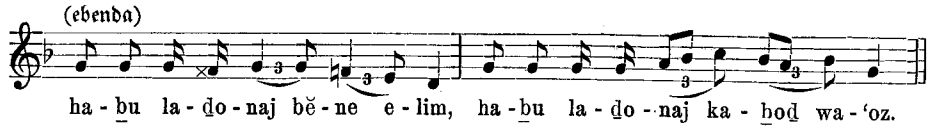
12. (29, 1)



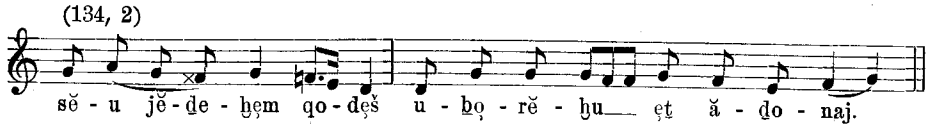
13. (ebenda)



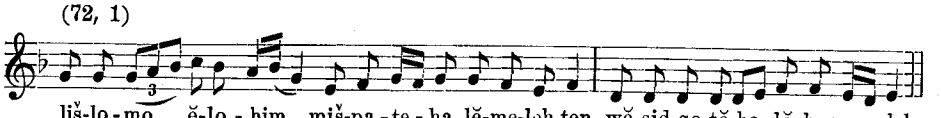
14. (ebenda)



15. (134, 2)



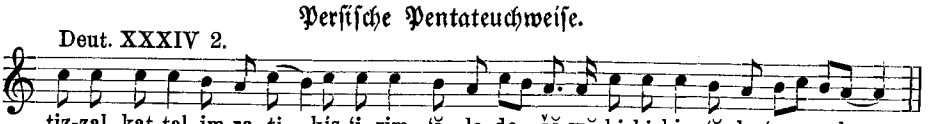
16. (72, 1)



Persische Pentateuchweise.

Deut. XXXIV 2.

17.



IV

I. Ton.

1. E - ru - cta - vit cor me - um ver - bum bo - num; di - co e - go:
Sin - gu - a me - a ca - la - mus scri - bae.

VI. Ton.

2. Be - ne - di - ctus Do - mi - nus De - us Is - ra - el: qui - a vi - sit
ta - vit et fe - cit re - demp - ti - o - nem ple - bis su - ae.

II. Ton.

3. Lau - da - te Do - mi - num de coe - lis: lau - da - te e - um in ex - cel - sis.

III. Ton.

4. De - us in - di - ci - um tu - um re - gi - da: et jus - ti - ti - am tu - am fi - li - o re - gis.

II. Ton.

5.

IV. Ton. a.

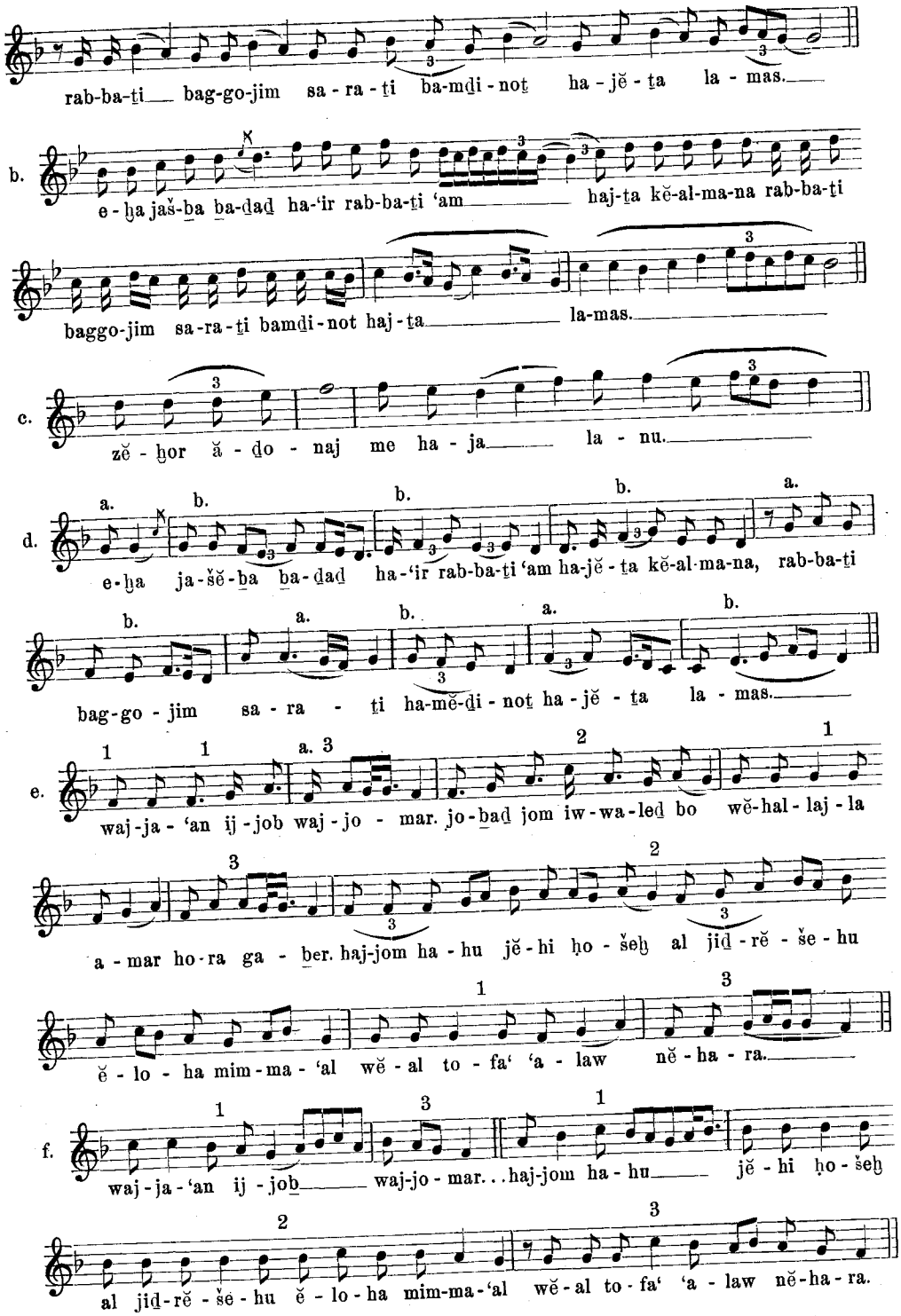
6. 1.
2. b.

a. b.

7.

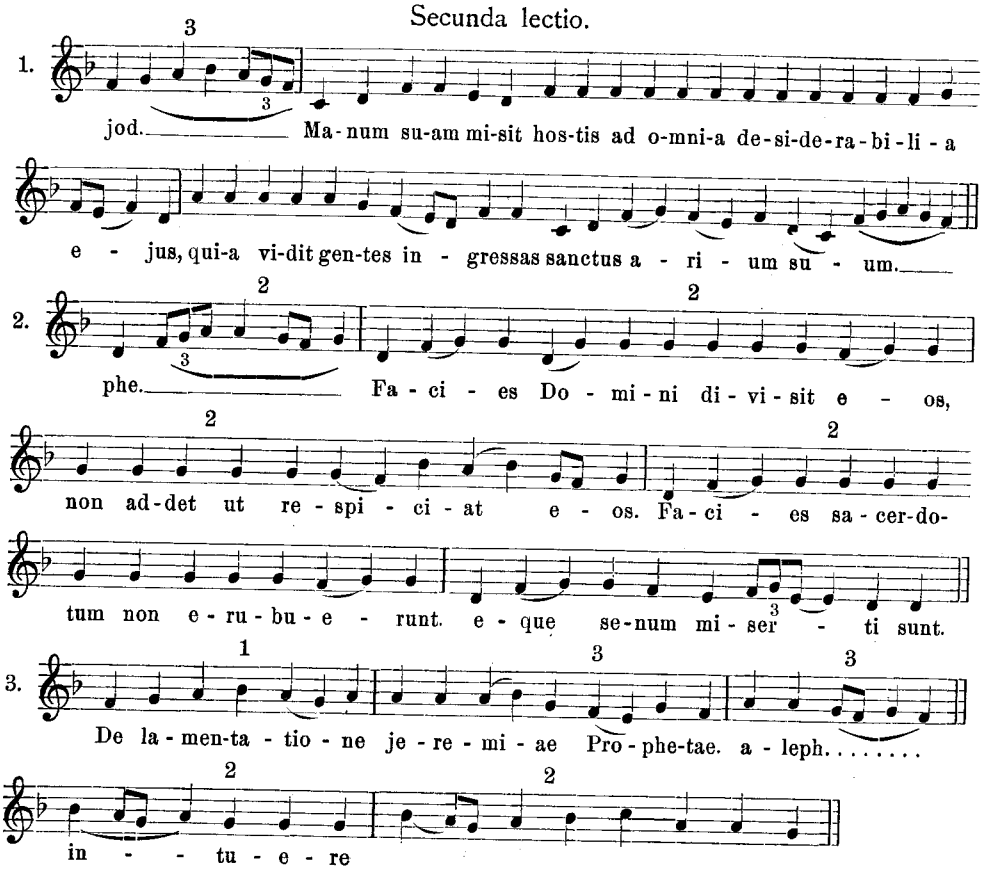
V

a. e - ḇa jaš - ḇa ḇa - ḏaḏ ha - 'ir rab - ba - ṯi 'am haj - ṯa kĕ - al - ma - na,

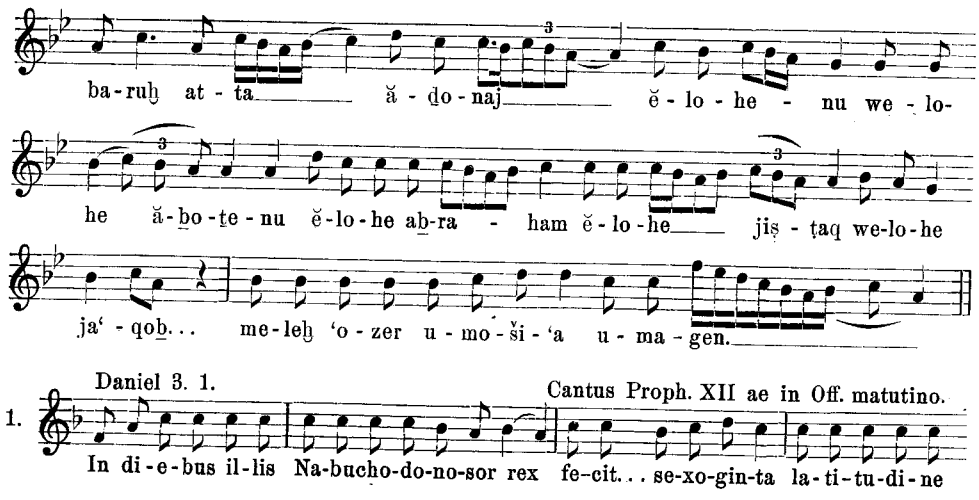

rab-ba-ti bag-go-jim sa-ra-ti ba-mdi-not ha-jĕ-ta la-mas.
b.
e-ha jaš-ba ba-dad ha-'ir rab-ba-ti 'am haj-ta kĕ-al-ma-na rab-ba-ti
baggo-jim sa-ra-ti bamdi-not haj-ta la-mas.
c.
zĕ-hor ă-do-naj me ha-ja la-nu.
d.
a. b. b. b. a.
e-ha ja-šĕ-ba ba-dad ha-'ir rab-ba-ti 'am ha-jĕ-ta kĕ-al-ma-na, rab-ba-ti
b. a. b. a. b.
bag-go-jim sa-ra-ti ha-mĕ-di-not ha-jĕ-ta la-mas.
e.
waj-ja-'an ij-job waj-jo-mar. jo-bad jom iw-wa-led bo wĕ-hal-laj-la
a-mar ho-ra ga-ber. haj-jom ha-hu jĕ-hi ho-šeh al jid-rĕ-še-hu
ĕ-lo-ha mim-ma-'al wĕ-al to-fa' 'a-law nĕ-ha-ra.
f.
waj-ja-'an ij-job waj-jo-mar...haj-jom ha-hu jĕ-hi ho-šeh
al jid-rĕ-še-hu ĕ-lo-ha mim-ma-'al wĕ-al to-fa' 'a-law nĕ-ha-ra.

VI

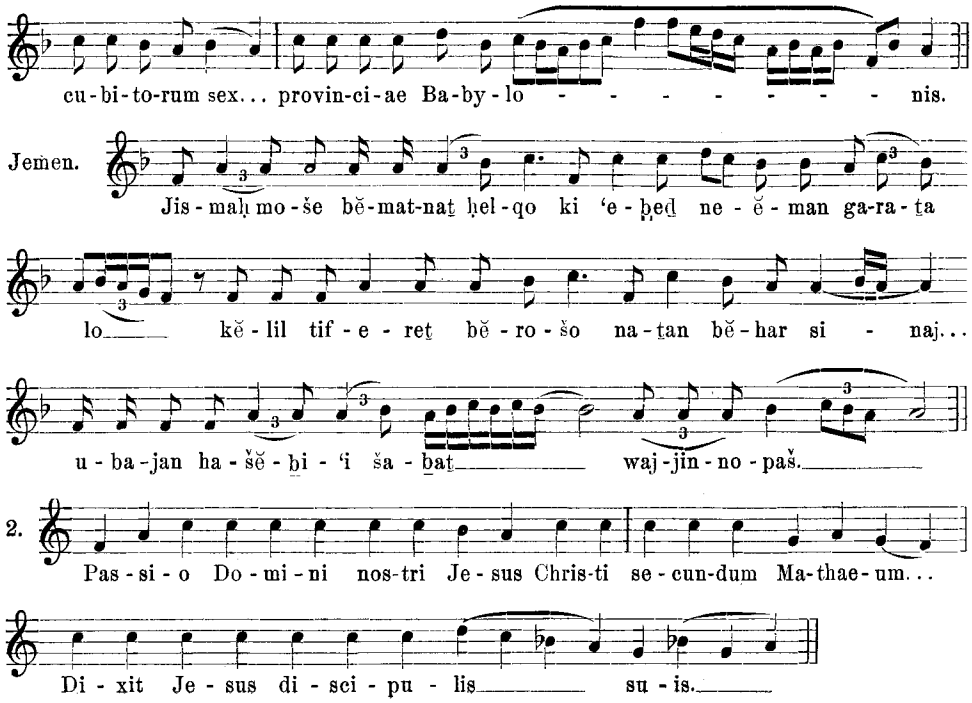
Secunda lectio.



VII



Daniel 3. 1. Cantus Proph. XII ae in Off. matutino.



Ein neu entdeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten

Von

Hermann Abert, Leipzig

Noch sind die Erörterungen über den Berliner Papyrus mit Musiknoten[1] nicht geschlossen, da beschert uns ein gütiges Geschick einen neuen Fund, dessen geschichtliche Bedeutung erheblich über die der Berliner Fragmente hinausgeht. Wiederum entstammt er dem Boden Ägyptens und zwar dem alten Oxyrhynchos, derselben Stätte, der wir 1897 das Fragment der aristoxenischen Rhythmik zu verdanken hatten[2].

Oxyrhynchos war in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten eine Hauptzufluchtstätte des Christentums in Ägypten. Dieser Sphäre gehört auch der neue Fund an;

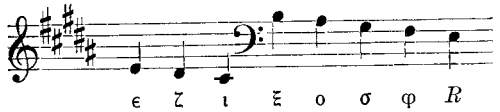
[1] Vgl. außer A. Thierfelders Aufsatz in dieser Ztschr. I, 217 ff. und dem meinigen, AfM I, 313 ff. jetzt namentlich Rud. Wagner, Der Berliner Notenpapyrus, Philologus LXXVII. Bd., 1921, 3./4. Heft, S. 256 ff.

[2] Vgl. meinen Aufsatz SIMG I, 333 ff.

er ist ein hymnenartiges Gedicht christlichen Inhalts, worin die ganze Welt aufgefordert wird, Gott den Vater, den Sohn und den heiligen Geist zu preisen. Wir haben also hier das älteste erhaltene Stück christlicher Kirchenmusik vor uns; es stammt aus dem Ende des 3. Jahrhunderts n. Chr. und steht auf der Rückseite einer Getreiderechnung. Die altgriechischen Notenzeichen stehen in gewohnter Weise über dem Text und sind wohl von anderer Hand hinzugefügt worden. Das Fragment ist von den englischen Gelehrten B. P. Grenfell und A. S. Hunt, den alten Schatzgräbern von Oxyrhynchos, samt einem Faksimile mit gewohnter Sorgfalt herausgegeben worden[1]; die Behandlung der musikalischen Teile und die Übertragung stammt von Prof. H. Stuart Jones.

Was wir besitzen, ist nur die Schlußpartie eines größeren Gesanges, dessen Umfang im Ungewissen bleibt, und auch hier ist die Lesart nicht überall völlig gesichert. Doch genügt das Erhaltene, um uns sowohl von der Dichtung als von der Musik eine einigermaßen sichere Vorstellung zu geben.

Es liegt eine reine griechische Vokalnotation vor, ohne Mischung mit Instrumentalnoten nach der Art des Berliner Papyrus. Natürlich schließt das nicht aus, daß sich der Sänger selbst mit der Kithara unisono begleitet hätte. Die auftretenden Notenzeichen, acht an der Zahl, entsprechen durchaus dem ὑπολύδιος τρόπος des Alypius, also der Skala:



nach Riemann (entsprechend der Skala f'—f ohne Vorzeichnung nach Bellermann). Weitere Töne kommen nicht vor; das Fragment überschreitet also nicht den Umfang einer Oktave.

Dagegen erscheinen vier andere Zeichen, die schon der Entzifferung der Berliner Stücke zum Teil erhebliche Schwierigkeiten bereitet hatten, da sie sich aus den bisher bekannten antiken Tondenkmälern gar nicht oder nur unvollkommen belegen ließen; hier bringt der neue Fund in manchem Punkt Klarheit. Die Zeichen dienen dem Rhythmus und Metrum. Der Rhythmus ist der anapästische, der in den geistlichen Gesängen der ägyptischen Christen überhaupt eine wichtige Rolle gespielt hat, worauf die Herausgeber mit Recht hinweisen. Das Metrum ist allerdings nicht mit völliger Sicherheit zu erkennen; die Herausgeber vermuten Dimeter mit und ohne Katalexis. Zunächst fällt, wie im Berliner Papyrus, der wagrechte Strich zur Bezeichnung der Länge auf (—). Unser Fragment unterscheidet sich von dem Berliner durch eine weit häufigere Setzung dieses Zeichens, und zwar nicht allein bei Melismen von zwei oder drei Tönen, wo es die Spaltung der Länge in zwei einfache Zählzeiten oder in eine Triole anzeigt (oder), sondern auch über einfachen Noten. Das Zeichen erstreckt sich meist über die ganze Länge des Melismas hinweg, in einer Minderzahl von Fällen steht es dagegen (wie z. B. den letzten

[1] Egypt Exploration Society. The Oxyrhynchos Papyri Part XV edited with translations and notes by B. P. Grenfell and A. S. Hunt. London 1922. Nr. 1786, p. 21—25 (Faksim. im Anh. I).

beiden Gruppen über ἀμήν) nur über einer Note der Gruppe, im genannten Fall über der letzten, bei dem vorletzten ἀμήν dagegen über der ersten. Bemerkt sei immerhin, daß es sich in allen diesen Fällen um das Wort ἀμήν handelt. Meistens, aber nicht immer, ist dieses Längezeichen über einer Notengruppe auch noch mit dem gleichfalls aus dem Berliner Papyrus bekannten Bogen unter der Notengruppe verbunden, in dem Wagner a. a. O. S. 273 wohl mit Recht das ὑφ' ἕν der Grammatiker erblickt (vgl. Anon. Bellerm. § 4/86 f.). Es handelt sich in unserem Fall um den bloßen Bindebogen; für eine rhythmische Bedeutung, wie sie Wagner aus der Verbindung des Zeichens mit dem Zeichen ⌒ erschließen will, bietet unser Gesang kein Seitenstück. Worin der Unterschied zwischen dem Längezeichen mit Hyphen und dem ohne Hyphen besteht, bleibt allerdings nach wie vor dunkel.

Dasselbe gilt von den mehrfach auftauchenden Doppelpunkten. Nach Wagners Vermutung (S. 274) sollten sie das Ende oder den Anfang eines Kolons bedeuten. Das trifft jedoch auf unser Stück nicht zu, findet sich doch hier das letzte Zeichen dieser Art mitten in dem vorletzten Worte ἀμήν. Bis auf weiteres wüßte ich auch keine Erklärung für das Zeichen zu geben, das stets zwischen zwei Längen, ein- oder mehrsilbigen, steht.

Dagegen scheint sich bezüglich der einfachen Punkte Wagners Vermutung zu bestätigen, daß es sich um Arsispunkte (Arsis im orchestischen Sinne gemeint) handle. Sie dienen zwar nicht ausnahmslos, aber doch in den weitaus meisten Stellen zur Bezeichnung der Arsis, und zwar sowohl über einzelnen Noten, die als Kürzen anzusehen sind, als über Längezeichen, wenn sie in die Arsis fallen. Wichtig ist diese Methode besonders bei Stellen wie δυνάμεις ἐπιφωνούντων, wo die Thesis auf die erste Kürze, die Arsis dagen auf die Länge fällt (⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —).

Endlich kehrt auch das Zeichen ⌒ wieder, das ich beim Berliner Papyrus noch mit der περισπωμένη in Beziehung gebracht hatte. Der neue Fund überzeugt mich indessen davon, daß es sich tatsächlich um das λεῖμμα-Zeichen handelt, und zwar, wie sowohl der Text als die Punktierung lehrt, um das eigentliche Pausenzeichen und nicht um ein Zeichen für die Dehnung (τονή); es ist stets mit dem Längezeichen und einem Arsispunkt versehen; eine Verbindung mit dem Hyphen findet nicht statt.

Die im Folgenden versuchte Übertragung des Stückes in moderne Noten stimmt bis auf die Auffassung des Hypolydischen als gis moll statt a moll und einige Einzelheiten mit der der Engländer überein; jedoch muß bemerkt werden, daß mir nicht das Original, sondern nur das Faksimile und die Transskription in kleine griechische Druckbuchstaben vorgelegen hat, wie sie die englische Ausgabe enthält. Ein Punkt unter einem Buchstaben- oder Notenzeichen bezeichnet nur, daß seine Lesung unsicher ist, Klammern ([ ]) deuten eine Lücke an, wobei die Zahl der ausgefallenen Buchstaben durch Punkte vertreten ist ([. . . . .]).

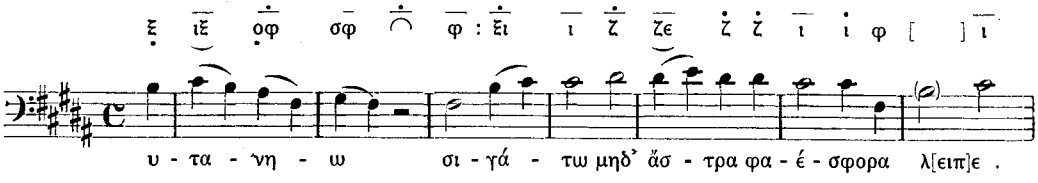
Das moderne Notenbild sieht folgendermaßen aus:

Zeile 1

Fehlen 31 Buchstaben, dann ομου πασαι τε θεου λογιμοι (ohne Noten).

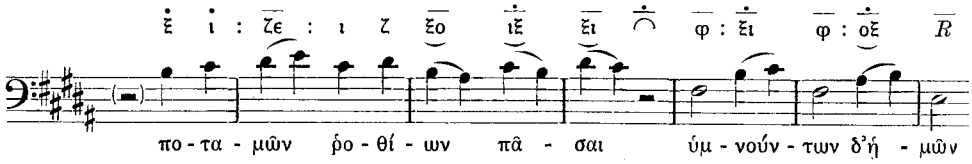
Zeile 2

Fehlen zunächst 28 Buchstaben, dann folgt

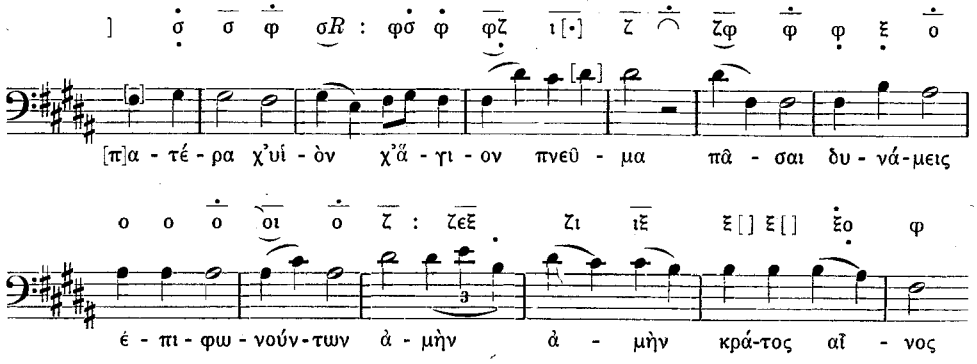


Zeile 3

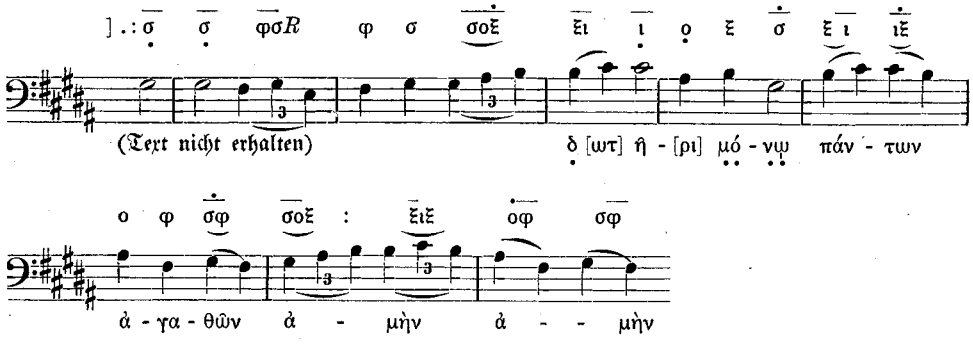
[σ]θων[.]. λει. [. . . . .] ρ [. . . . . .] dann:



Zeile 4 (anschließend)



Zeile 5 (anschließend)



Zweifelhaft ist das erste Notenzeichen in Z. 4 (σ oder o); ebenso ist das zweite Zeichen der ersten Silbe von πνεῦμα nicht sicher, desgleichen die Notation οι der vierten Silbe von ἐπιφωνούντων. In Z. 5 hat der englische Herausgeber gleich am Anfang

das doppelte σ̄ übersehen und dadurch das erste Melisma um einen halben Takt verschoben. Die Zeichen auf der letzten Silbe von ἀγαθῶν sind zweifelhaft (σφ, οφ oder ιφ).

Als Oktavengattung stellt sich, wie schon der erste Herausgeber annahm, das Hypophrygische heraus, also bei fünf Kreuzen die Skala

fis gis ais h cis' dis' e' fis'.

Der Ton h wäre Mese, fis Hypate, mit der das Stück auch schließt.

Hinsichtlich des Verhältnisses von Tonhöhe und Sprachakzent folgt das Stück zwar nicht so streng dem Gesetze der delphischen Hymnen und des Berliner Paians, daß die akzentuierte Silbe auch einen höheren Ton haben soll als die nichtakzentuierten Nebensilben, zeigt aber doch, besonders in Zeile 4, eine entschiedene Neigung dazu. In Zeile 2 wird bei σιγάτω der höchste Ton auf γά durch Hinaufschleifen erreicht, bei φαέσφορα hat die erste Silbe den höchsten Ton wohl nur in Nachwirkung des vorangehenden e'. In Zeile 3 spielt die Sequenz eine große Rolle und durchbricht jenes Akzentgesetz, so daß dieses bei πᾶσαι und ἡμῶν nicht zur Wirkung gelangt. Im Allgemeinen gehört die Melodie zu denen, die auch heute noch ästhetisch zu befriedigen vermögen. Vor allem zeichnet sie sich durch eine fein angelegte Steigerung gegen den Schluß aus: bei der Erwähnung der Dreieinigkeit treten sowohl kleinere Notenwerte als Sextensprünge auf, und am Schlusse häufen sich die Triolenmelismen, zumal bei dem vorletzten ἀμήν, das sich wie der Ahnherr der folgenden zahlreichen Ameniubilationen ausnimmt.

So bringt uns das Bruchstück für die Kenntnis der antiken Musik wieder manchen Aufschluß; seine Hauptbedeutung liegt indessen doch darin, daß hier in so früher Zeit das Christentum einen Bund mit der von seinen Kirchenvätern so grimmig gehaßten heidnischen Tonkunst eingeht. Mehr und mehr hatte sich die Forschung ja daran gewöhnt, als Hauptquelle für die älteste christliche Kirchenmusik nur die jüdische Tempelmusik mit ihrer Psalmodie gelten zu lassen; die antiken Einflüsse sollten sich erst später, als das Christentum auch in die gebildeten Kreise hinauf drang, geltend gemacht haben. Hier haben wir, wenigstens für die ägyptische Christenheit (denn von auswärts wird das Stück wohl nicht nach Oxyrhynchos gekommen sein) den Gegenbeweis. Von der Person des Komponisten wissen wir natürlich nichts, und ebensowenig darüber, ob es sich um einen liturgischen Gesang handelt oder um einen, der nur der privaten Andacht diente.

Schon das Neue Testament erwähnt ja bekanntlich Psalmen, Hymnen und geistliche Lieder[1]. Darunter sind allerdings stets Gesänge aus der Schrift, namentlich dem Psalter, verstanden, während wir hier eine freie geistliche Dichtung vor uns haben. Daß solche Lieder neben den Psalmen im Gebrauch waren, beweisen aus demselben dritten Jahrhundert Tertullian und Origenes[2], offenbar im Hinblick auf eine noch ältere Tradition, deren Spuren bis in das Neue Testament selbst zurückreichen. Sehr früh taucht dabei auch schon die Bezeichnung Hymnus auf, und unter den ersten Verfassern erscheint der Presbyter von Alexandrien Clemens (Clemens Alexandrinus)[3]. Mit ihm und dem ägyptischen Bischof Nepos, dessen Hymnen

[1] Epheſ. 5, 19, Koloſſ. 3, 16, 1. Kor. 14, 26. Jakobusbrief 5, 13.
[2] Tertull. apol. 39. Orig. adv. Cels. 8, 37.
[3] Migne, Patrol. graec. 8, 681 ff.

und Psalmen noch zur Zeit des Eusebius im Umlauf waren[1], nähern wir uns bereits der Sphäre, der unser Bruchstück entstammt. Offenbar erlebte die Hymnendichtung und die damit unzertrennliche Hymnenkomposition während der ersten Jahrhunderte in Ägypten eine besondere Blüte, von der wir jetzt die erste musikalische Probe erhalten haben. Zu erwähnen wäre auch noch, daß der Hymnus am Schlusse des Παιδαγωγός des Clemens von Alexandrien ebenso wie die größeren Hymnen des Synesios ähnliche anapästische Maße aufweisen wie der unsrige; auf zwei weitere Belege dieser Art aus dem 4. Jahrhundert weisen die englischen Herausgeber S. 22 hin. Auch formell scheint sich somit in Ägypten bereits ein bestimmter Typus herausgebildet zu haben. Zu bedenken ist dabei, daß im 3. Jahrhundert die Kirche Ägyptens, Libyens und der Pentapolis eine geschlossene Einheit und damit eine beträchtliche geistige Macht darstellte. Sie hatte dies Ziel dank der damaligen Schwäche des römischen Staates erreicht, gleichwie die Kirchen Italiens, Afrikas, Spaniens und Galliens, und ihre Bischöfe, die wir großenteils auch als Hymnendichter kennen, erwiesen sich als starke Förderer und Schützer der kirchlichen Verfassung. Das Christentum erfreute sich in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts einer Zeit des Friedens, ehe die letzte große Machtprobe zwischen ihm und dem Heidentum unter Diokletian hereinbrach. Das scheint auch der damaligen Kirchenmusik zugute gekommen zu sein.

Tatsächlich deutet die Melodie unseres Hymnus auf einen hohen Stand der Gesangspflege hin. Dergleichen war nicht bloß für die „Armen im Geiste" bestimmt. Wichtig aber ist, daß sie in jeder Hinsicht das Gepräge altgriechischer Kunst trägt, von der Melopöie bis zur Art der Notenschrift. Vor allem aber wird der antike Grundsatz der quantitierenden Versbildung durchaus beibehalten, von der späteren, akzentuierenden Versbildung, die nach unserer Kenntnis zuerst in den syrischen Hymnen des hl. Ephrem im 4. Jahrhundert auftaucht, findet sich hier noch keine Spur. Schon H. Riemann[2] hatte die Vermutung ausgesprochen, daß die antiken Hymnen für die Hymnen der christlichen Kirche vorbildlich gewesen seien, und dabei auf den Ausdruck ᾠδὴ ἐπινίκιος bei verschiedenen Byzantinern hingewiesen. Unser Fund bestätigt das Weiterleben der antiken Hymnodik in frühchristlicher Zeit. Es bleibt dabei eine offene Frage, ob hier ein christlicher Musiker den antiken Stil nachgeahmt hat oder ob gar die Melodie selbst ursprünglich einen heidnischen Text besessen hat, der dann später durch einen christlichen ersetzt wurde. Die Einheit zwischen Wort und Ton und die ganze künstlerische Anlage scheinen allerdings auf das Erstere hinzudeuten.

Die Musik der ersten christlichen Jahrhunderte und ihr Verhältnis zur Antike haben bisher zu den dunkelsten Kapiteln der Musikforschung gehört. Der unscheinbare Papyrusfetzen gibt einen willkommenen Anstoß zur Aufhellung des Dunkels, wie er andrerseits auch einen erwünschten Zuwachs zu unserem antiken Denkmälerschatz bringt. Hoffentlich erweisen sich die ägyptischen Fundstätten auch in Zukunft der Musikforschung als günstig.

[1] Euseb., Hist. eccl. 7, 24. Migne, Patrol. graec. 20, 693. Er lebte um das Jahr 200.
[2] Musiklexikon, 9. Aufl., Artikel Hymnus.

Über den Musiker E. T. A. Hoffmann

Zur hundertsten Wiederkehr seines Todestages

(25. Juni 1822)

Von

Erwin Kroll, München

So bedeutsam, ja unerläßlich die Kenntnis der musikalischen Zusammenhänge für die Beurteilung der poetischen Werke Hoffmanns ist, so entbehrlich dürfte schon wegen der zeitlich früheren Stellung seines musikalischen Schaffens, vor allem aber wegen der Eindeutigkeit desselben die Berücksichtigung außermusikalischer, z. B. poetischer Momente bei einer Würdigung seiner Kompositionen sein. Biographische Einzelheiten im Werdegang des Musikers sind durch Harichs[1] Hoffmannbiographie allgemein bekannt geworden und können hier übergangen werden. Harich hat auf Grund verdienstlicher, aber überall verstreuter Arbeiten der Hoffmannforscher Ellinger[2], v. Müller[3] und v. Maaßen[4] ein Buch über Hoffmann — gedichtet (muß man sagen; denn in den Geruch eines „Philologen" möchte er um keinen Preis kommen), das mit glücklichem Nachempfinden uns vornehmlich den Künstler-Poeten nahebringt. Bei der Schilderung des Musikers, wo neuere Forschungen nicht vorlagen, sind ihm jedoch mancherlei Ungenauigkeiten und schiefe Urteile unterlaufen; hier bedeutet sein sonst aufschlußreiches Buch der Ellingerschen Biographie gegenüber kaum einen Fortschritt. Somit steht eine zusammenfassende stilkritische Würdigung der Kompositionen Hoffmanns, vor allem seiner für die Geschichte der romantischen Oper bedeutsamen Bühnenwerke noch aus[5].

Hoffmanns Musikerpsyche war mit dem Erbteil eines der ostpreußischen Scholle entwurzelten genialischen Vaters und einer hysterischen Mutter belastet; zudem pulste

---

1 E. T. A. Hoffmann, Das Leben eines Künstlers, dargestellt von Walter Harich. 2 Bde. Berlin (1921).

2 E. T. A. Hoffmann, Sein Leben und seine Werke, von Georg Ellinger. Hamburg u. Leipzig 1894. — Von Ellinger stammt auch die beste Gesamtausgabe der poetischen Werke und musikalischen Schriften Hoffmanns; sie erschien, vortrefflich eingeleitet und überaus reich kommentiert, fünfzehnteilig in Bongs „Goldener Klassikerbibliothek".

3 Hans v. Müller gab (1912) Hoffmanns Briefwechsel und (1915) seine Tagebücher heraus. Die zahlreichen sonstigen, für die Hoffmannforschung grundlegenden Veröffentlichungen des Verfassers sind verzeichnet in dessen Schrift: „Drei Arbeiten Hoffmanns aus den ersten Regierungsjahren Friedrich Wilhelms III. München 1918" und im Kommentar der von ihm herausgegebenen „12 Berlinischen Geschichten Hoffmanns", München 1921.

4 Von der seit 1912 erscheinenden monumentalen Hoffmannausgabe sind bis jetzt 6 Bände erschienen.

5 Den Musikschriftsteller Hoffmann behandeln Erwin Kroll (H.'s musikalische Anschauungen. Königsberger Dissertation. 1909) und Carl Schaeffer (Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in H.'s literarischem Schaffen. Marburg 1909). Ansätze zu einer Wertung der Musikästhetik H.'s bietet Ernst Glöckner (Studien zu einer romant. Psychologie der Musik ... Bonner Dissertation 1909). Über H.'s Stellung zu Drama und Theater veröffentlichte Werner Mausolf eine Arbeit vorwiegend kompilatorischen Charakters (Berlin 1920). — Die musikalischen Schriften gab Edgar Istel (Regensburg 1919) gesondert heraus (vgl. die Anzeige im April-Heft dieser Zeitschrift S. 432). Leider werden noch immer Ausgaben benutzt, die unechte Rezensionen enthalten. Hierdurch ist z. B. Nef in seiner Geschichte der Sinfonie und Suite (1921) an einer entscheidenden Stelle zu einer falschen Beurteilung Hoffmanns gelangt (vgl. S. 187 seines Werkes).

ein Schuß ungarischen und polnischen Blutes in seinen Adern. Früh bildeten sich unter dem Zwang einer schrullenhaft-philiströsen Umgebung die charakteristischen Züge seines Wesens: ein ironischer Wirklichkeitssinn überdeckte sehnsüchtiges Gefühl, und dieses band sich immer fester an die Neigung zur Musik, die nun wie ein unterirdischer, zuweilen emporbrodelnder Strom sein seltsam rastloses Erdenpilgern begleitete. Mannigfach spiegeln sich musikalische Jugendeindrücke in den Briefen an seinen Freund Hippel und in den späteren literarischen Werken wieder[1]. Chr. Fr. Podbielski, der Abraham Liskow des „Kater Murr", muß ein trefflicher Lehrer gewesen sein. Daß er ein nicht minder achtenswerter Komponist war, lassen seine Klaviersonaten erkennen[2]. Der Mann, der uns hier als feinsinniger, fortschrittlich gerichteter Musiker entgegentritt, saß als Organist und Nachfolger eines Albert und Stobaeus an der Orgel der Königsberger Domkirche. Er bildete mit Richter, dem Lehrer Reichardts und Zacharias Werners, mit Streber, Zander und einigen anderen organisatorisch begabten Musikanten einen wichtigen Faktor in dem außerordentlich regen Musik- und Theaterleben der alten Pregelstadt, bis ihn schließlich um die Jahrhundertwende Riel und die trinkfesten Kapellmeister Fr. L. Benda und Fr. A. Hiller ablösten[3]. Sein Unterricht kam dem romantischen Drang des Schülers nach dem Rätselhaften, nach der Mystik der Formen entgegen und weckte dessen Sinn für alles Kontrapunktische. Aber wie hinter dem „skurrilen" Ironiker Hoffmann der hingebende Freund stand, so konnte der Kontrapunktiker in ihm nie ganz den Lyriker verleugnen. Sebastian Bachs Fugen und das Melos des Mozartschen „Don Juan" standen so als entscheidende Jugendeindrücke an den Grenzen seines Wesens; und zu den unvergeßlichen ganz frühen künstlerischen Erlebnissen mag der Gesang einer alsbald verstorbenen Tante gerechnet werden. Dieser weckte und stärkte seine Vorliebe für alles Kantable. Als der zwanzigjährige Regierungsauskultator, drückenden Familienverhältnissen und einer aussichtslosen Neigung entrinnend, seine Vaterstadt verließ, spielte er Klavier, Harfe und Geige mit einiger Vollendung und war ein leidlicher Vomblattsänger. Die erhoffte musikalische Förderung brachte ihm Glogau nicht. Vielmehr trat hier nach dem Enthusiasmus der Studentenzeit eine durch die als selbstverständlich übernommene Berufsarbeit bedingte Ernüchterung ein. Da wir seine Briefe an die Braut und an den Freund und Musiker Hampe aus jener Zeit nicht mehr besitzen, wissen wir nicht, wie weit das Interesse für die Malerei die Neigung zur Musik damals überwucherte. Schwerlich wird Hoffmann in der langweiligen Provinzstadt[4], wo man tanzte, schmauste und höchstens einmal die Veranstaltungen durchreisender Komödianten besuchte, tiefergehende musikalische Anregungen empfangen haben. Diese

[1] Vgl. die betr. Stellen im „Musikfeind", der „Fermate", den „Kreisleriana", dem „Kater Murr" und der Erzählung „Die Automate". Eine dieser köstlichen Schilderungen (in der „Fermate") verrät auffallende Übereinstimmung mit einer ähnlichen Szene in Reichardts Selbstbiographie (vgl. Schletterer, J. Fr. R. 1865, S. 43). Hoffmanns „Demoiselle Meibel" heißt hier „Gasinella". Reichardts 1805 in Berlin und 1814 in Leipzig erschienenen Erinnerungen hat Hoffmann vielleicht gelesen.

[2] Seine beiden (1780 und 1783) in Riga erschienenen Sonatensammlungen enthalten unter ihren zwölf Nummern manches Stück von höchst persönlicher Prägung.

[3] F. Zander, Hofkantor E. F. Zander, Königsberg i. Pr. 1887. — K. Rattay, Zur Geschichte des Königsberger Konzertwesens. Königsberger Allgem. Zeitung 1921, Sonntagsbeilage Nr. 461 ff. — Hagen, Geschichte des Theaters in Preußen. Königsberg i. Pr. 1854.

[4] Vgl. Zeitung für die elegante Welt, 1804, S. 13. (Bericht über künstlerisches und gesellschaftliches Leben in Glogau.)

brachten wohl erst wieder die beiden Berliner Jahre (1798—1800), und damals trat die Musik der Malerei gegenüber wieder in den Vordergrund. Den Hauptanstoß mochten hier neben dem sicher bezeugten Unterricht G. Fr. Reichardts[1] die Vorstellungen der Berliner Theater geben. Sie vermitteln ihm das deutsche Singspiel und die italienische und französische komische Oper zum erstenmal in würdig ausgestatteten Aufführungen, erneuerten und vertieften das Erlebnis „Mozart" und führten ihn in die Welt Glucks ein. Jetzt wuchsen ihm die Schwingen. Er fühlte sich stark genug, zu beweisen, daß auch er ein Komponist sei. Ein stolzes Vertrauen ins eigene Können spricht aus den beiden Briefen, in denen der Vierundzwanzigjährige Iffland und Härtel seine Erstlingswerke, das dreiaktige Singspiel „Die Maske" und einige für Holbein komponierte Gitarrelieder[2] anbietet. — Dieser musikalischen Regsamkeit wenig förderlich war der Sturm und Drang der Posener Monate. Sieht man von einer Gelegenheitskomposition für die Jahrhundertfeier ab[3], so zehrte er als Komponist einer von ihm offensichtlich hochgeschätzten Arbeit, des Goetheschen Singspiels „Scherz, List und Rache", sicher noch von den Berliner Eindrücken. Nun wurden ihm durch die unvermutete, wenn auch kaum unverschuldete Verbannung scheinbar alle Verbindungen mit der Reichshauptstadt abgeschnitten. Dafür fand er in Plock statt des erwarteten geistigen Todes die notwendige Muße zu nützlichen theoretischen Studien und zu künstlerisch-formaler Schulung. Sind auch jene Jahre durch ein emsiges Dilettieren in allen Künsten gekennzeichnet, so steht doch die Musik dabei keineswegs an letzter Stelle. In klösterreicher Umgebung entstanden größere Kirchenkompositionen, bei denen neben den ausdrücklich als Muster angeführten Tonheroen Händel und Mozart vielleicht Eindrücke zweier unvergessener Besuche Dresdens nachwirkten. Eine äußere Veranlassung, die Ablehnung einer Klavierfantasie, die Hoffmann für einen von Naegeli in Zürich[4] ausgeschriebenen Wettbewerb eingereicht hatte, regte den Rastlosen nicht nur zu einem theoretischen Aufsatz über Sonaten, sondern auch zur Komposition weiterer Klavierwerke an. Daneben trat damals das Geigenspiel in den Vordergrund, ja es tauchte der Wunsch auf, es als „Konzertmeister" zu versuchen und so dem Aktenstaub endgültig zu entfliehen. — Das bunt bewegte Leben Warschaus, die dort mit Vertretern der jungen Romantik angeknüpften Beziehungen sowie neue Freundschaften[5] führten zu einer gesteigerten musikalischen Produktion vor allem auf dem Gebiet der Oper und zur Betätigung als Dirigent. Mozart, neben ihm aber auch schon Beethoven und Cherubini zeigten jetzt als musi-

[1] Vgl. Hoffmanns Werke (Ellinger) Bd. XV, S. 124 (Hoffmanns eignes Zeugnis!); ferner Rochlitz, E. T. A. Hoffmann (Allgem. Musik. Ztg. 1822, S. 564) und den offenbar authentischen Artikel in Brockhaus' Konversationslexikon (5. Bearbeitung, 1818—1820), dazu: v. Müller, Briefwechsel II, 2, S. 308.

[2] H. v. Müller, Drei Arbeiten Hoffmanns, 1918, S. 28 ff.

[3] H. v. Müller, ebenda S. 32 ff.; über eine ähnliche frühere Gelegenheitsarbeit Hoffmanns auf malerischem Gebiete: S. 16 ff.

[4] Da Naegeli späterhin eine Anzahl von Klavier- und Vokalkompositionen Hoffmanns angenommen und honoriert hat, ist zu vermuten, daß diese auch in seinem Verlag (z. B. im „Repertoire des clavecinistes") erschienen sind. Verschiedenerseits angestellte Nachforschungen — zuletzt bemühte sich Herr Privatdozent Dr. Fritz Gysi dieserhalb liebenswürdigerweise für mich in Zürich — sind ohne Erfolg geblieben.

[5] U. a. mußte Morgenroth, der spätere Dresdener Kammermusikus, Hoffmann in Warschau den geliebten Hampe ersetzen. Über ihn finden wir jetzt eine Notiz bei R. Engländer, Zur Musikgeschichte Dresdens, ZfM 1922, S. 219.

kalische Leitsterne den Weg. Als Napoleon die preußische Verwaltung in Warschau auflöste, stand dem Regierungsrat unerwartet die heiß ersehnte Kapellmeisterlaufbahn offen. Er sollte nun fast ein Jahrzehnt lang ihre Freuden und Bitternisse auskosten.

Die unter dem Eindruck dieser künstlerischen Befreiung in Warschau begonnene aber erst in Berlin vollendete Oper „Liebe und Eifersucht" zeigt bei aller Abhängigkeit von den großen Vorbildern (namentlich Mozart) eine staunenswerte Herrschaft über die musikalischen Mittel. Die Not des Berliner Hungerjahres und das die Einsamkeit ausfüllende Studium älterer Meister wie Feo, Durante, Händel und Gluck führte zu künstlerischer Vertiefung und zur Klarheit über das ihm innewohnende romantische Weltgefühl. Die Frucht solcher Erkenntnisse waren auf musikalischem Gebiete einige in glücklichen Wochen bei Hampe in Glogau entstehende geistliche Vokalhymnen, auf literarischem die Novelle „Ritter Gluck", ein zum künstlerischen Glaubensbekenntnis geweiteter Protest gegen das schale Berliner Musiktreiben und den Kapellmeister B. A. Weber. Das ersehnte Künstlerparadies fand Hoffmann in Bamberg nicht, wohl aber ließen in jenen für seine innere Entwicklung entscheidenden, musikalisch sehr fruchtbaren fünf Jahren die Erfahrungen des vom Mißgeschick und der Tücke des Alltags verfolgten Kapellmeisters und Musiklehrers, die Herzensnöte des von dämonischer Wirklichkeitsgier und hoffnungsloser Liebe hin- und hergeworfenen Menschen — unmerklich den Dichter emporwachsen. Als er Bamberg verließ, war auch seine reifste und persönlichste Musikschöpfung, die Oper „Undine", bereits innerlich empfangen, und das Dresden-Leipziger Jahr (1813/14) bescherte ihm zwar noch die Genugtuung, seinen Befähigungsnachweis als Dirigent an alt-ehrwürdiger Stätte erbringen zu können, zeitigte aber auch die durch äußere Not, den Zuspruch der Freunde und eigenen Entschluß bedingte Absage an die Kapellmeisterträume. Ins Joch des Beamtentums zurückgekehrt, hat er sich als Kammergerichtsrat nur noch gelegentlich und nebenher kompositorisch betätigt. Grübeleien über ein verfehltes Leben und das Ungenügen alles Wirklichen kämpfte er in mit Devrient durchzechten Nächten nieder. Seine aus der Rezensententätigkeit emporwachsende poetische Produktion sank in Berlin zeitweise zu einer seines Genius unwürdigen, wenn auch literarisch keineswegs wertlosen Unterhaltungsschriftstellerei herab, erhob sich aber gegen Ende seines Lebens noch einmal zu voller musikalisch gesättigter Pracht. In dem unvollendeten Kreislerroman „Kater Murr" wird auch das jahrelang geplante musikalisch-poetische Werk „Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers" aufgegangen sein. Dem Musiker Hoffmann jedoch blieb die bis zuletzt ersehnte schöpferische Erneuerung versagt.

Seiner geschichtlichen Stellung und musikalischen Gesinnung nach ist er den Vorboten und Wegbereitern der musikalischen Romantik, also etwa dem Kreise um den Abt Vogler oder einem Danzi, Spohr und Hummel beizugesellen, deren Schaffen ihn übrigens unmittelbar kaum berührte. Seine von Mozart und dem deutschen Singspiel entscheidend beeinflußte Tonsprache weist eine für jene Übergangszeit charakteristische Fülle sich vermischender Stileigentümlichkeiten auf. Diese reichen von der zeitgenössischen italienischen und französischen Oper bis zu Gluck und seiner Schule und bedürfen im einzelnen noch der Aufhellung; daneben treten für die Romantik bezeichnende archaisierende Züge nach dem Muster der älteren neapolitanischen Kirchenmusik und nach

und nach sich steigernde Einwirkungen Beethovens und des ihm verwandten Cherubini zutage. Kann man Hoffmann auch kaum als den „Schöpfer" der romantischen Oper bezeichnen, so ist ihm zum mindesten als Vorläufer Webers ein Platz in der Musikgeschichte sicher; seine Beziehungen zum Komponisten des „Freischütz" werfen manches Schlaglicht auf das eigene Musikertum und seien deshalb hier mitgeteilt.

Schon in der Universalität ihres Schaffens wiesen beide Künstler überraschende Ähnlichkeiten auf. Weber war gleich Hoffmann Mitarbeiter an der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung"; auch er schrieb seine „Kreisleriana", auch er wirkte im Kreise seiner „Serapionsbrüder". Im Reiche der bildenden Künste war er gleich Hoffmann heimisch, und wenn er diesem in der Kraft des Dichtens und Deutens nachstand, so überragte er ihn durch die Stärke der musikalischen Erfindung. Als Holbein die Leitung der heruntergekommenen Bamberger Bühne übernahm, war Hoffmann unermüdlich im Theaterbetrieb tätig. In dieser Zeit müssen die Zechabende im Gasthof „Zur Rose" bereits einen gewissen Ruf gehabt haben. Jedenfalls lockte der Ruhm der Holbeinschen Ära und das Gerücht von der originellen Bamberger Tafelrunde im März des Jahres 1811 den auf einer Konzertreise nach München begriffenen Weber herbei. Hoffmann arbeitete damals gerade an der Komposition der romantischen Oper „Aurora", zu der ihm Holbein den Text geschrieben. Das hinderte ihn nicht, abends die „Rose" zu besuchen und sich (laut Tagebuchnotiz) mit Weber „sehr angenehm zu unterhalten". In ihrer Gesellschaft befand sich der Tenorist Bader, mit dem Weber später in Berlin noch oft zu tun haben sollte. Im September des bewegten Jahres 1813 studierte dann Hoffmann, mit der Niederschrift seiner „Undine" beschäftigt, in Dresden Webers „Sylvana" ein. Damals mag er in Eichelkrauts Gasthof den Textdichter des „Freischütz", Friedrich Kind, sowie Laun und Hell, die beiden anderen Pseudoromantiker, kennen gelernt und ihnen von seiner Freischütznovelle, dem „Ignatz Denner", erzählt haben. Als Weber von Prag nach Berlin kam, erneuerte er kurz vor der Aufführung der „Undine" auf einer Gesellschaft bei dem einflußreichen Skribenten Gubitz die Bekanntschaft mit Hoffmann. In seiner großen Besprechung des Werkes rühmte er vor allem die Einheit der dramatischen Handlung und die Unterordnung aller Einzelheiten unter die romantische Idee und nannte es eines der geistvollsten, das die neuere Zeit uns beschert. Bedeutsam ist, daß er unter diesem unmittelbaren Eindrucke die Komposition des Freischütz begann. Die romantischen Vorausnahmen der Undinepartitur, z. B. die ausgiebige Tonmalerei, der häufige Gebrauch von Kontrastwirkungen, das Vorkommen von Leitmotiven, die Anwendung des Melodrams u. a. können daher nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben sein. Ja, sogar Einzelheiten der Melodieführung Hoffmanns scheinen, wie bereits bemerkt ist, im „Freischütz" nachzuklingen[1]. Wie uns der Malerpoet und Musiker Lyser berichtet, waren beide Künstler noch kurz vor der Aufführung des „Freischütz", vielleicht auf Veranlassung Baders, bei Lutter und Wegner zusammengetroffen. Aber man hatte Weber vor Hoffmann gewarnt. Dieser war in der Tat ganz in den Dienst der Sache Spontinis getreten, obwohl er sich der künstlerischen Mängel dieses Komponisten stets bewußt blieb. In ihm sah er den letzten Hüter des Gluckschen

[1] Vgl. Schiedermair, Besprechung des von Pfitzner neu herausgegebenen Klavierauszugs der Undine, ZfMG VIII, 1907, Heft 6. — J. Simon, Abt Voglers kompositorisches Wirken. Berliner Dissertation 1904. Musikbeilagen S. III.

Ideals, den einzigen Vertreter wahrhaft romantischen Geistes gegenüber einer Welt, die auf Rossini schwor. Als nun Gegner Spontinis die Uraufführung des „Freischütz" zu einem Vorstoß gegen den Allmächtigen benutzten, konnte er es sich nicht versagen, seiner ersten rückhaltlos preisenden Besprechung des Werkes eine ausführliche Kritik folgen zu lassen, in der er zwar Webers Musik neben Beethovens „Fidelio" stellte und das Bedeutendste nannte, was seit Mozart geschrieben sei, das Kindsche Textbuch aber, als dem wahrhaft romantischen Geiste zuwider, ablehnte. Wenn er dabei auf vereinzelte Anklänge der Weberschen Musik an Spontinische Rhythmen aufmerksam machen zu müssen glaubte, so leitete ihn vielleicht das Bestreben, zwischen den beiden, ihm in gleicher Weise nahestehenden Meistern irgendwie zu vermitteln. Daß Hoffmann sich mit der Romantik des Freischützstoffes nicht recht befreunden konnte — für die Poesie des deutschen Waldes reichte sein Naturgefühl ohnehin nicht aus — hing mit seinen besonderen Vorstellungen vom Wesen der romantischen Oper zusammen, die einerseits in die Vergangenheit, andrerseits weit über Weber hinaus in die Zukunft wiesen. Sein Opernideal erforderte außerdem ein Aufgehen aller musikalischen Einzelheiten in der romantischen Grundidee; nicht ohne Grund überwiegen in der „Undine" die Ensemblesätze. Mochte Hoffmann schon aus diesem Grunde an der Musik des „Freischütz" manches vermissen, so kam hinzu, daß er dem Neuen, das sich in ihr aussprach und ihn selbst tönend bewegte, viel zu nahe stand, als daß er es in allen Einzelheiten mit dem richtigen Abstand des Blickes hätte erfassen können. So ist er ja auch der Tonsprache des ihm in mancher Hinsicht wesensverwandten Spohr nicht völlig gerecht geworden. Daß er keineswegs die Absicht hatte, Weber zu verletzen, geht schon daraus hervor, daß er seiner zweiten Besprechung noch einen dritten, wieder rückhaltlos preisenden, Nachbericht folgen ließ. Leider sorgte Webers Anhang dafür, daß die Entfremdung zwischen beiden Meistern eine dauernde wurde. Sogar hinter der Tatsache, daß Hoffmann beim Festbankett nach der Uraufführung des „Freischütz" in seiner skurrilen Weise, gewiß aber aus reinstem Gefühl heraus, Weber mit dem Lorbeer schmückte, witterte man später eine Tücke des diabolischen Kammergerichtsrats. Und doch, hätte Hoffmann länger gelebt als nur noch ein Jahr — noch kurz vor seinem Hinscheiden gab er ein juristisches Gutachten über einen obskuren Nachdruck des Klavierauszuges des „Freischütz" ab — er wäre gewiß wieder mit Weber zusammengekommen, umsomehr als dieser bald darauf mit seiner „Euryanthe" sich den Bahnen des Hoffmannschen Opernideals näherte.

Verschiedene Ursachen wirkten zusammen, daß es Hoffmann versagt blieb, das musikalische Geschehen seiner Zeit, das er wie kaum ein Zweiter zu deuten wußte, mit einem kühnen Ruck vorwärts zu reißen und zu letzter Wirklichkeit zu bringen. Zunächst war die Personalunion des genialen Dichters mit dem vor den Toren musikalischer Romantik stehenden Musiker der Wirkung und Aufnahme seiner Kompositionen nicht günstig. Schon A. B. Marx spricht davon, daß die Musik ihm etwas Äußerliches geblieben wäre, so tief und lebendig er sie geschaut[1], und A. Heuß gibt bei der Besprechung des Harfenquintetts[2] einer ähnlichen Ansicht Raum. Gewiß

[1] A. B. Marx, Zur Beurteilung Hoffmanns als Musiker. Anhang von Hitzig, H.'s Leben und Nachlaß (3. Band der Erzählungen H.'s aus seinen letzten Lebensjahren), Stuttgart 1839, S. 90 ff.

[2] Alfred Heuß, Kammermusikabende. Leipzig 1919, S. 72 ff.

hält Hoffmanns Musik, wie mächtig sie immer durch sein dämonisch bewegtes Künstlerdasein flutete, dort, wo sie uns in geformten Gebilden entgegentritt, nur selten das, was der Dichter verspricht. Es fehlt ihr die beglückende Einheit zwischen Schöpfer und Werk; sie ist im letzten Grunde unwirklich und — so wertvoll und zukunftweisend im einzelnen — doch nicht in die Sphäre jener Originalität gerückt, die allein die Jahrhunderte überdauert. Aber es ist unbillig, „Kreisleriana" etwa im Stile Schumanns oder gar „fantastische Sinfonien" nach Berlioz von einem Musiker zu verlangen, dessen letzte Schöpfungen der Zeit der ersten Aufführungen der cmoll-Sinfonie Beethovens angehören, dessen Opern „Aurora" und „Undine" auf der Höhe des Könnens seiner Zeit stehen. Hoffmann umfaßte die ganze Natur mit musikalisch gerichtetem Erleben und wollte eigentlich nur als Musiker der Nachwelt überliefert werden. Aber wie er die Liebe des Künstlers von seinem Leben zu sondern pflegte — man denke an die Entwicklung seines Verhältnisses zu Julia Marc — so scheute er sich auch, seine Musik mit diesem Leben zu erfüllen; und es liegt ein eigenartiger Zwiespalt darin, daß er, der den Typus des romantischen Menschen wohl am vollendetsten lebte, in seinen Kompositionen nicht Letztes gab. War es ihm aber auch nicht vergönnt, „als harmlose Melodie durch den Weltenraum zu schweben", so zwangen ihn ja schon die Anforderungen der Bühne, aus diesem gewissermaßen platonischen Verhältnis zur Musik herauszugehen. Zunächst aber spricht aus seinen Tönen ein weiches Musikergemüt, das von allem Lyrischen und dem Spiel der Formen angezogen wurde.

* * *

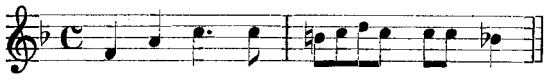
H. v. Müller hat uns mit der ihm eigenen peinlichen Genauigkeit über das Schicksal des musikalischen Nachlasses berichtet und die erhaltenen, verloren gegangenen und geplanten Werke des Komponisten sorgfältig registriert. Auf seine Tabellen[1] sei hier im einzelnen verwiesen. Bezeugt sind etwa ein Dutzend Klavierstücke, meistens Sonaten aus den Jahren 1803—1808, das Edur-Trio (1809), ein Streichquartett[2], das Harfenquintett (nicht später als 1807), ein Streichquintett in Ddur, die Warschauer Sinfonie, drei Orchesterouvertüren aus derselben Zeit (eine von ihnen in Fdur, für die Kirche bestimmt), über ein Dutzend Kanzonetten, Konzertarien und zahlreiche Motetten, Männerchöre und Lieder aus der Berliner und der Bamberger Zeit, die Juliaduette, die Plocker und Warschauer Messe, ein Requiem (?1808), die a cappella-Hymnen (1808), das Bamberger Miserere (1809), acht Opern, sechs große Schauspielmusiken und Melodramen, eine größere Anzahl kleinerer Gelegenheitskompositionen (meist für die Bühne), sowie zahlreiche geplante oder nicht vollendete Werke. Obwohl wichtige Stücke dieser stattlichen Hinterlassenschaft, die für einen Nur-Musiker als Lebenswerk vollauf ausgereicht hätte, verloren gegangen sind (z. B. die Opern die „Maske", der „Kanonikus von Mailand", das Melodram „Dirna", das Streichquintett in Ddur und das Requiem), geben doch die erhaltenen ein ziemlich klares Bild der Tonsprache Hoffmanns.

---

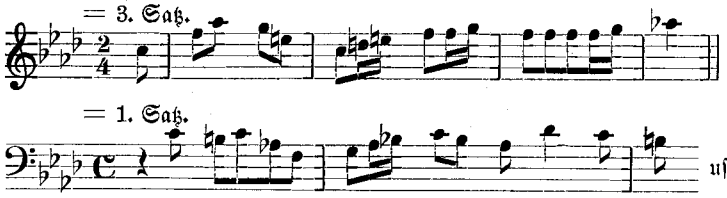
[1] H. v. Müller, Briefwechsel II, 3, S. 686 ff. — Tagebücher S. 309 ff. — Hoffmann-Reliquien (Die Musik, 1902, S. 1651 ff.). — Zwei unvollendete Singspiele von E. T. A. Hoffmann (Die Musik, 1912, S. 349 ff.). — Vgl. dazu das Gesamtregister am Schlusse der Harichschen Biographie.

[2] Nur von Marx als 1822 noch im Nachlaß befindlich erwähnt.

Wenn sein dämonischer Wirklichkeitssinn dichterisch sehr wohl in Ironie und Skurrilität umschlagen konnte, so lief ihm bei der Umsetzung ins Musikalische nicht selten Formalismus und Nachahmung überkommenen Gutes unter. So sehr er sich in romantischem Forschungsdrang um die Rätsel und Wunder des Kontrapunktes mühte, so herrliche Worte er, seiner Zeit vorauseilend, für die Kunst Sebastian Bachs fand, so steht doch die polyphone „Arbeit" namentlich seiner ersten Schöpfungen oft geflissentlich neben einer etwas blassen Melodik. Dies bezeugen vor allem die wohl noch der Plocker Zeit angehörenden vier Klaviersonaten (Heft 1: fmoll, Fdur, Heft 2: fmoll, cismoll). Hoffmann nennt in seinem für Kühnel, den Inhaber der Petersschen Musikalienhandlung, bestimmten Verzeichnis seiner Werke vom Oktober 1807 sechs Klaviersonaten, die meistens aus einer langsamen Einleitung und einem darauffolgenden kontrapunktisch gearbeiteten Allegro bestänben. Dies ist auch die Form der Kopfsätze der erhaltenen Sonaten. Schwerlich haben wir es hier mit den drei 1808 von Naegeli angenommenen, seitdem verschollenen Stücken zu tun[1]. Denn diese dürften sich mehr dem üblichen Sonatenschema genähert haben, das ja auch das in jene Zeit fallende, uns erhaltene Klaviertrio aufweist. Es sind merkwürdige Gebilde, die Hoffmann uns in seinen Sonaten hinterlassen hat. Einer markanten Einleitung folgt in den beiden ersten ein frei fugiertes Allegro, das am Schluß wieder auf die Einleitung zurückgreift. Daran knüpft sich ein figurativ variiertes Adagio, das in den Schlußsatz übergeht. Dieser wiederholt die Fuge und verkoppelt sie mit dem Einleitungsthema. Hoffmanns Fugentechnik stellt sich als eine keineswegs immer glückliche Nachahmung S. Bachs dar. Zuweilen legt der Komponist ziemlich unvermittelt das schwere Rüstzeug der Polyphonie ab, so im letzten Satz der zweiten Sonate. Hier erscheint das Thema



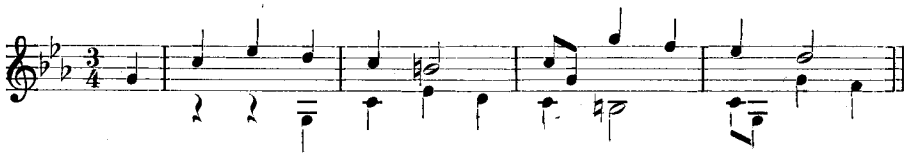
erst in Bachscher, dann in Mozartscher Manier. Die nicht fugierten Teile der Sonaten, also die Mittelsätze, verraten den Einfluß Haydns, den Hoffmann in Plock ausdrücklich als sein Muster ausgab, aber auch die Bekanntschaft mit Mozart. Mehr dem gewöhnlichen Sonatenschema angegliedert sind die Stücke des zweiten Sonatenheftes. Zwar hat die dritte Sonate im Kopfsatze noch die Fuge mit langsamer Einleitung, aber schon ein zweites Thema. Das Hauptthema des dritten Satzes ist hier aus dem Fugenthema des ersten entwickelt:



Am freiesten gibt sich die vielleicht unter dem Eindrucke der 1803 erschienenen cismoll-Sonate Beethovens entstandene vierte Sonate; sie weist auch — zum erstenmal —

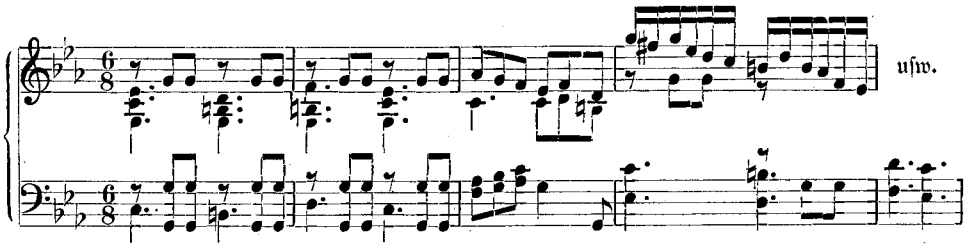
[1] Diese sind als „große charakteristische Klaviersonaten" in der Allgem. Mus. Ztg. angekündigt (1808, 10. Jahrg., Nr. 37, Sp. 589).

ein grüblerisches Scherzo auf. So tritt uns hier ein Komponist entgegen, der in bewußter Opposition gegen die Zeitströmung einsetzt und doch nach und nach den Anschluß an sie findet. Die eigenartige Mischung von lyrischer Melodik und spielerischer Polyphonie ist ein typisch romantischer Fall. Eine mit Grauen gemischte Lust an allem Rechnerischen, an den geheimen Beziehungen der Maße und Formen, wie sie ja auch Novalis zu eigen war, läßt sich sehr wohl gepaart denken mit ihrem romantischen Widerspiel, der Freude an der einfachen, womöglich archaisierenden Melodie. Dazu treten bei Hoffmann äußere Einflüsse. Seine Jugendjahre stehen unter dem Eindrucke norddeutscher Musik, deren polyphone Technik ja noch bis in die Sinfonien Webers hinein zu spüren ist. Stark wirkte ferner seines Lehrers Podbielski Vorbild nach, obwohl gerade dessen Klaviersonaten alles andere als polyphon gearbeitet sind. Aber der Schüler erinnert selbst daran, daß dieser es war, der ihm S. Bachs Kunst vermittelte. Schon unter den Kompositionsversuchen aus der Studentenzeit waren fugierte Sätze, und noch in seinem Nachlaß fand Marx mehrere Stücke im doppelten Kontrapunkt. Gewiß schwebten ihm, wenn nicht Muster der alten Kirchensonate, so doch S. Bachs Tokkaten bei der Komposition dieser vier Klaviersonaten vor. Bezeichnenderweise redet der in Plock entstandene Entwurf seines Aufsatzes über „Sonaten" von der „Freude des gebildeten Menschen am Künstlichen". Musikalische „Arbeit" ging Hoffmann über alles; selbst seine romantische Musikauffassung ist seltsam durchsetzt von formalistischen Zügen. Schon von seinen 1799 für Holbein in Berlin komponierten und von Breitkopf & Härtel verschmähten Gitarreliedern, sagt er ausdrücklich, sie wären keine Modeliedchen, sondern durchkomponiert. An einem Konkurrenzausschreiben Naegelis beteiligte er sich 1803 mit einer von der gewöhnlichen Sonatenform abweichenden, in doppeltem Kontrapunkt gearbeiteten Fantasie. Noch in Bamberg beschäftigte ihn ein ähnliches Werk, und von seinen Sonaten schrieb er 1807, sie verbänden den älteren Stil mit dem freundlichen melodischen Schwung der Neueren, seien aber von deren leeren Tiraden frei. Für den Kapellmeister Kreisler gab es, so sehr ihn sonst Musik und Gesang überwältigten, Tage, wo er heiter war; dann erging er sich in der kontrapunktischen Verarbeitung von allerlei Themen und Passagen. Der Kritiker Hoffmann hat es nie verabsäumt, die ihm von Rochlitz übersandten Werke auf ihre „Arbeit" hin zu untersuchen. Auch die ideelle Einheit der Sinfoniesätze Mozarts und Beethovens, die er so sehr bewunderte und kleineren Geistern immer wieder vorhielt, ihr „durchgehaltener Charakter" ist ihm in erster Linie ein formales Problem. — Als Dirigent der Warschauer musikalischen Ressource führte Hoffmann etwa im Jahre 1806 seine Sinfonie in Esdur auf. Dieses Werk ahmt Mozarts „Schwanengesang"-Sinfonie bis in die Wahl der Tonarten und Bildung der Themen hinein nach. Am gelungensten erscheint sein kanonisch gearbeitetes Menuett:



während die Eckſätze bei aller Friſche noch an der Unlogik mancher Modulationen und an der Aufdringlichkeit der Kontrapunktierung leiden. Daß Hoffmann als Komponiſt, der bereits mehrere Opern hinter ſich hatte, auch in ſeiner Sinfonie die volle Herrſchaft über das Orcheſter auszuüben weiß, dürfte einleuchten.

Als erſtes völlig gelungenes Inſtrumentalopus können wir das wohl gleichfalls der Warſchauer Zeit angehörende Harfenquintett in cmoll anſehen. Hier ſind die zu Gebote ſtehenden Mittel aufs glücklichſte verwertet und die großen Vorbilder nicht mehr ſo ſklaviſch nachgeahmt. Der Kopfſatz dieſes Werkes atmet, wie ſchon Heuß[1] hervorhebt, die cmoll-Stimmung Beethovenſcher Frühwerke; das Adagio gibt ſich wieder Mozartiſch, und im Finale taucht zum erſtenmal ſo etwas wie Hoffmannſcher Geiſt auf:



Wie weit ſich der Inſtrumentalkomponiſt von ſeinen Vorbildern frei machen konnte, zeigt ſein nach langem innerlichen Reifen in den drei erſten Auguſtwochen des Jahres 1809 niedergeſchriebenes Edur-Trio. Georg Jenſch hat dieſem Werke eine ausführliche Würdigung zuteil werden laſſen[2] und darauf hingewieſen, daß es, unter dem Eindrucke der eben erſchienenen Klaviertrios op. 70 von Beethoven entſtanden, zwar den Vergleich mit dieſen nicht aushält, ſich aber durch den Ernſt ſeines Wollens über die damals ſo beliebten Gyrowetz, Hummel, Duſſek, Steibelt u. a. erhebt. Seine Themen ſind kurz und eindeutig, ihre kontrapunktiſche Verarbeitung gefälliger wie früher, der Klavierſatz, der in den Sonaten noch ſehr unbehilflich war, faſt virtuos. Der Lyriker Hoffmann ſpricht aus dem kurzen, ſehr innigen Andante. Im Schlußſatz erſcheint, was Jenſch entgangen iſt, bezeichnenderweiſe das Hauptthema ſpäterhin in einer etwas verſchobenen Umkehrung:

Augenfällig iſt auch hier das Beſtreben des Komponiſten, alle Teile ſeines Werkes einer muſikaliſchen Idee unterzuordnen. Dieſe verlangte bei der rhythmiſchen Gleich-

[1] Der Mangel eines Scherzos oder Menuetts iſt wohl nicht, wie Heuß will, in Hoffmanns Unfähigkeit, ſondern in dem unruhigen, ſcherzoartigen Humor des Schlußſatzes begründet. Daß Hoffmann ſehr wohl Menuette und Scherzi ſchreiben konnte, beweiſt das Menuett ſeiner Sinfonie, das Scherzo der cismoll-Sonate und vor allem der dritte Satz des Edur-Trios, der den Haydnſchen Charakter zum erſtenmal ins Romantiſche abwandelt.

[2] Unter dem irreführenden Titel „Ein verſchollenes Klaviertrio von E. T. A. Hoffmann“ (ZfM II, S. 23). H. v. Müller wies ſchon Ende 1913 nach, daß dieſes Werk bei C. G. Börner in Leipzig aufgetaucht ſei (vgl. Deutſche Rundſchau, Dez. 1913, Jan. 1914). Auch der von Jenſch abgedruckte Brief Hoffmanns an Hampe iſt bereits 1918 von v. Müller veröffentlicht.

förmigkeit der Ecksätze einen stark kontrastierenden Mittelsatz; ihn hat er uns in dem ganz und gar romantischen emoll-Scherzo gegeben.

Stärker als in diesen Instrumentalwerken tritt in seinen weltlichen Vokalschöpfungen der Lyriker Hoffmann in Erscheinung. Schon der Rezensent der Allgem. Mus. Ztg.[1] rühmt an den drei (1808 bei Werkmeister in Berlin erschienenen) italienischen Kanzonetten für zwei und drei Stimmen die Sangbarkeit, das ungezierte Wesen, die Sorgfalt der musikalischen Arbeit und die gut angepaßte Klavierbegleitung — Vorzüge, die auch die 1812 für Julia Marc komponierten (1813 von Schlesinger in Berlin verlegten) sechs italienischen Duettinen für Sopran und Tenor aufzuweisen haben[2]. Gerade über den letztgenannten Stücken liegt infolge der starken inneren Anteilnahme des Komponisten ein Hauch fast südländischer Süße gebreitet[3], und die Echtheit der ihnen innewohnenden Gefühlssprache macht sie trotz ihrer anspruchslosen Formgebung auch heute noch genießbar. So sehr aber der Komponist dem ruhig strömenden Gesang und dem Klangzauber der italienischen Sprache zugetan war, so hat er doch als ausgesprochener Gegner alles Koloraturwesens der Singstimme nach dieser Richtung hin nur selten Konzessionen gemacht und abgesehen von einem uns erhaltenen, für einen KoloraturSopran, vielleicht eine Bamberger Schülerin, bestimmten kurzen Vokalquartett („O nume che quest' anima . . .") und einer aus dem Jahre 1812 stammenden Konzertarie für Orchester in Bdur („Prendi l' acciar ti rendo . . .") eigentliche Bravourarien auch in seinen Opern nicht komponiert. Als Zeitgenosse Reichardts und Zelters wußte er, wie seine Rezension der Lieder Riems beweist, Lied und Arie wohl auseinanderzuhalten. Er setzte manches zart empfundene Stück nach der Art jener Meister und gab seiner virtuosen Beherrschung des Chorsatzes auch in zahlreichen Männerchören Ausdruck. Einstweilen besitzen wir nur zwei Proben dieser schöpferischen Tätigkeit, ein kleines, elegisches Klavierlied („In des Irtisch weiße Fluten") und einen in seiner kräftigen, leicht exotischen Färbung an das Türken-amoll des Weberschen Abu Hassan gemahnenden Männerchor, den der Komponist etwa 1819 auf einen politisch-satirischen Text des Freiheitsdichters Förster für die von Berger begründete Berliner „jüngere Liedertafel" komponierte[4].

Größere Werke als diese Gelegenheitsarbeiten hat uns Hoffmann in einigen Kompositionen für die Kirche hinterlassen. Schon als er nach Glogau übersiedelte, beseelte ihn der Wunsch, gute Kirchenmusik zu hören, und auch später versäumte er kaum eine Gelegenheit dazu und sang bisweilen in den Messen mit. Wie sehr er sich, obwohl Protestant, in die Tiefen des katholischen Kultus versenkt hat, beweist neben seinen geistlichen Vokalwerken vor allem sein großer Aufsatz über „Alte und neue Kirchenmusik". Dieser hat, wie E. Schmitz zeigt[5], die damals aufkeimenden Bestrebungen zur Veredlung der Messenmusik bedeutsam gefördert, während Hoffmanns hierher gehörige musikalische Werke unbemerkt blieben. Sehr mit Unrecht. Denn

[1] 1808, Jahrg. 10, Nr. 39, Sp. 624.

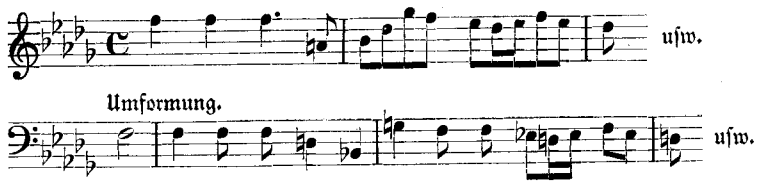
[2] Die Originalhandschrift derselben, welche im Besitze der Preuß. Staatsbibliothek in Berlin ist, weist erhebliche Abweichungen und Stimmversetzungen gegenüber dem Drucke auf.

[3] A. Sandberger hat hier (in seinen Vorlesungen über Gesch. der Instrumentalmusik nach Beethoven) auf die Nachbarschaft Rossinis hingewiesen.

[4] Vgl. v. Müller, E. T. A. Hoffmanns letzte Komposition. Die Musik, 1912, S. 343 ff.

[5] E. Schmitz, E. T. A. Hoffmann und die Reform der katholischen Kirchenmusik (Musica Divina, März 1916).

aus ihnen spricht ein Geist schwärmerischer Andacht und eine auf sicherer Beherrschung des Chor- und Orchestersatzes und der polyphonen Technik beruhende starke Einfühlung in den Kirchenstil, die sie beträchtlich über die damals ziemlich verflachte zeitgenössische Produktion erhebt. Sein erstes größeres geistliches Vokalwerk, die große Messe in dmoll, vollendete Hoffmann in Warschau, als ihm 1805 ein Töchterchen geboren wurde. Trotz der starken Beeinflussung durch Mozarts Requiem, die sich bis auf die Wahl der Tonarten (dmoll!) und Bildung der Themen erstreckt und bis ins Einzelne verfolgen läßt, ist dieses Opus ein sehr achtbares Gesellenstück; es überragt formal und inhaltlich die benachbarte Esdur-Sinfonie[1] bedeutend. Sicher bewegt sich der Komponist in den durch große Meister wie Hasse, Händel, M. Haydn und Mozart vorgezeichneten Bahnen; wirksam weiß er die fugierten Teile seines Werkes zu setzen, so den Schluß des Gloria; am glücklichsten ist er, wenn er sich, wie bei den Stellen „Qui tollis peccator", „Et incarnatus est" oder beim „Benedictus" als religiös gestimmter Lyriker geben darf. Dieser tritt bei dem vier Jahre später in Bamberg entstandenen, ungleich persönlicher gehaltenen, zwölfteiligen „Miserere" in bmoll noch stärker in Erscheinung. Zu dem vergötterten Vorbilde Mozart hat sich nun Beethoven und Cherubini gesellt; doch ist beider Einfluß, wie z. B. die Vertonung des „Averte faciem tuam" (Nr. 6) und des „Asperges me hysopo" erweist (Nr. 4), bereits leicht ins Romantische abgewandelt. Auch in diesem Werk zeigt sich das für Hoffmann charakteristische Bestreben, die geistige Einheit des Geschaffenen durch stete Beziehung der einzelnen Teile aufeinander zu bekunden. So erscheint das Fugenthema des Anfangs im letzten Satz, nach Ddur gewendet, wieder:



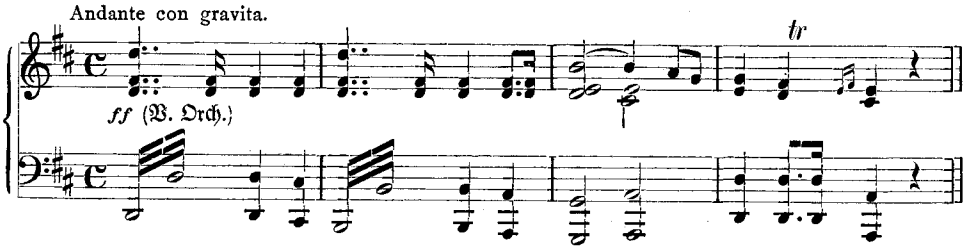
Mit Recht zählt Ellinger die im Sommer 1808 für gemischten Chor komponierten sechs a cappella-Hymnen auf die heilige Jungfrau zu den gelungensten Schöpfungen Hoffmanns. Hier hat der Gesinnungsgenosse Heinses und Wackenroders geschult an der Kunst eines Durante und Lotti sein musikalisches Nazarenertum in Töne umgesetzt, die uns stark ans Herz greifen. —

Daß eine musikalisch so stark im Lyrischen wurzelnde Natur wie Hoffmann sich vornehmlich als Komponist von Bühnenwerken betätigte, ist in dem romantischen Widerspruch seines Wesens, in seinem bei allem Lyrischen stark entwickelten Wirklichkeitssinn begründet. In der Tat ist er der Welt der Bühne zeitlebens, von dem entscheidenden Jugendeindruck des „Don Juan" an bis zur Freundschaft mit Devrient, mit einer wahren Inbrunst ergeben gewesen. Nicht nur eine stattliche Anzahl von Opern, sondern auch zahlreiche Schauspielmusiken, Melodramen, Prologe und Ballette legen Zeugnis davon ab.

[1] Das zweite Thema des ersten Satzes derselben ist im Kyrie bei den Worten „Christe eleison" verwertet. Wohl als Einleitung zu diesem Kyrie hat Hoffmann eine mit dem Datum des 4. März 1807 versehene „Overtura musica per la chiesa" nachkomponiert. Sie besteht aus der üblichen langsamen Einleitung, der eine nicht sehr geglückte Fuge folgt.

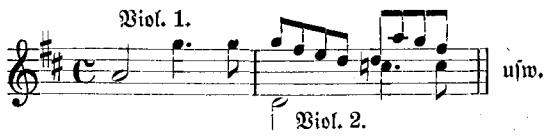
Bereits das erste uns erhaltene Werk dieser Art, die in Warschau entstandene Musik zu Werners Drama „Das Kreuz an der Ostsee" verrät Sicherheit im formalen Aufbau, eine glückliche Hand in der Ausmalung der der Musik zugedachten Szenen und Sinn für koloristische Effekte. Diese Vorzüge erscheinen in einer späteren Arbeit, der 1807 in Bamberg vollendeten Musik zum Gallierdrama des Grafen Soden „Julius Sabinus", im besten Lichte. Hier liegt über den meisterhaft behandelten Chören etwas von der Stimmung des ersten Lohengrinaktes. Glücklich der Situation angepaßt sind überall abgerundete Musikgebilde entstanden. Es finden sich Ansätze zu leitmotivischer Gestaltung, die Klangfarbe der Instrumente, namentlich der Holzbläser, die Eigenart einzelner Tonarten und das Melodram wird bewußt zur Charakterisierung benutzt. Hoffmann hat über manche seiner Bamberger Lohnarbeiten gering gedacht, — wahrscheinlich mit Recht. Sein schon in den ersten Kapellmeistermonaten komponiertes Ballett „Harlekins Reise über den Blocksberg" ist jedoch ein keck hingeworfenes, überaus frisches Machwerk, wie ihm denn überhaupt Stücke, bei denen keine Gelegenheit zur Anbringung kontrapunktischer Künste vorhanden war, überraschend gut gelangen. Hier schüttet er in den kleinen, meist acht- oder sechzehntaktigen Sätzchen, die wie eine Vorahnung der Klavierpoesien des ersten Schumann anmuten, eine Fülle von melodischen, rhythmischen und instrumentalen Einfällen aus. Furcht und Entsetzen werden tonartengetreu nach Glucks „Orpheus" und Mozarts „Don Juan" gemalt; aber auch Gassenhauer und Tanzrhythmen stellen sich ein und wirbeln durcheinander.

Anspruchsvoller geben sich seine Melodramen. Die 1809 auf einen indischen, vom Grafen Soden bearbeiteten Stoff komponierte und mit Erfolg aufgeführte Musik zu „Dirna" ist verloren gegangen, die Partitur des „Saul" neuerdings wieder zum Vorschein gekommen[1], ohne aber bis jetzt irgendwie Beachtung zu finden. Die Ouvertüre dieses 1811 entstandenen Werkes, wie meist bei Hoffmann eine der schwächsten Nummern des Ganzen, besteht aus einer langsamen Einleitung, die von zwei musikalischen Gedanken getragen wird, dem Kopfthema

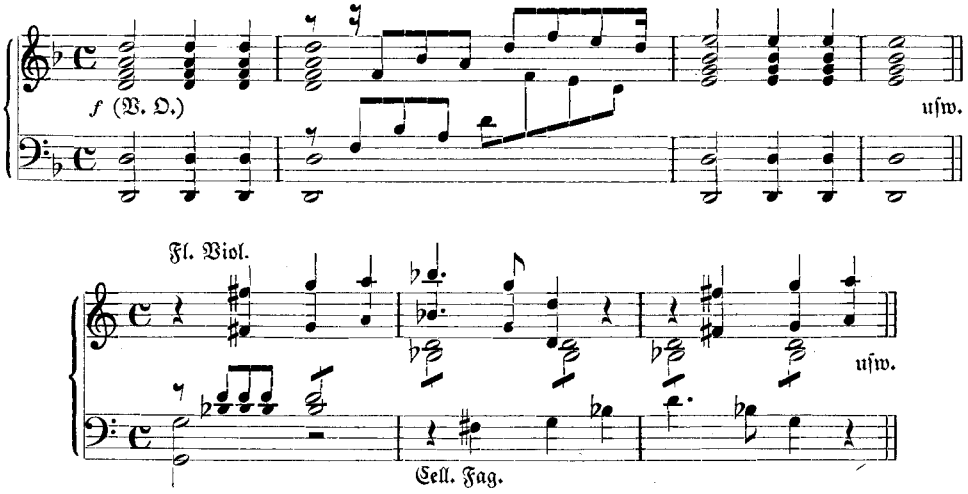


und einer sich unmittelbar anschließenden, Streicher und Holzbläser imitatorisch durchlaufenden Figur:

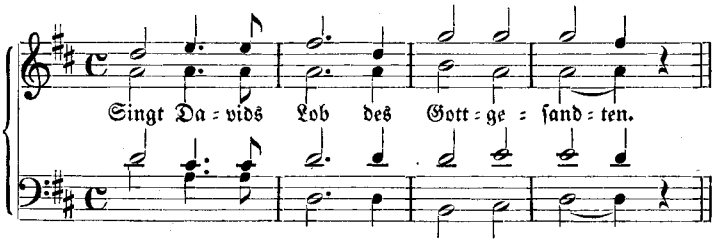
[1] Max Voigt entdeckte sie nebst der Partitur der „Aurora". Vgl. Beilage zur Allgem. Ztg. 1907, S. 308 ff. Die beiden Werke liegen jetzt im Archiv der Stadt Würzburg. — Einem mir von Herrn Oberstudienrat Krenzer (Bamberg) freundlichst zur Verfügung gestellten handschriftlichen Verzeichnis der 1808 bis 1813 in Bamberg aufgeführten Stücke entnehme ich, daß am 9. November 1808 zur Geburtstagsfeier des Herzogs Wilhelm von Bayern eine von Cuno verfaßte Allegorie „Die Wünsche" aufgeführt wurde, zu der Hoffmann, was bisher nicht bezeugt war, eine Musik verfaßte.



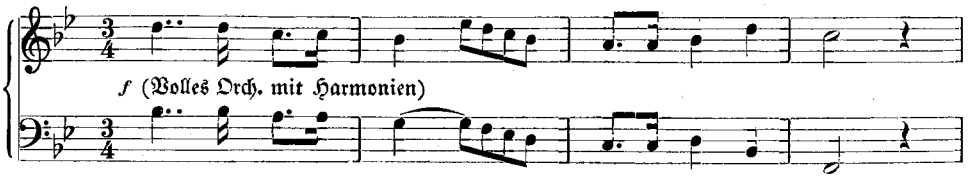
die bald wieder zu dem nun weitergeführten Rhythmus des Kopfthemas zurückstrebt. Das sich anschließende dmoll-Allegro führt mit seinen beiden, in frei angewandter Sonatenform verarbeiteten Themen:

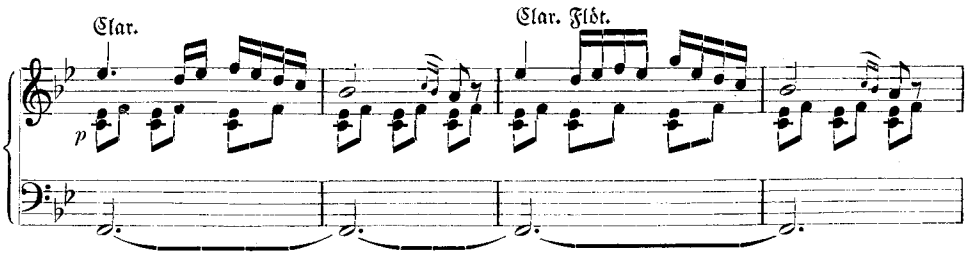


zu einem glänzenden Dur-Schluß. Die Musik des ersten Aktes enthält, rechnet man das kurze, sich in straff punktierten Noten bewegende Schlußsätzchen in gmoll ab, das die Gefangennahme Davids durch Sauls Schergen begleitet, nur zwei größere Nummern, einen sich zu großer Wirkung steigernden Jubelhymnus des Volkes und eine breiter ausgeführte Festmusik. In jenem singt nach einer rasch anschwellenden Orchestereinleitung der Chor Davids Lob:

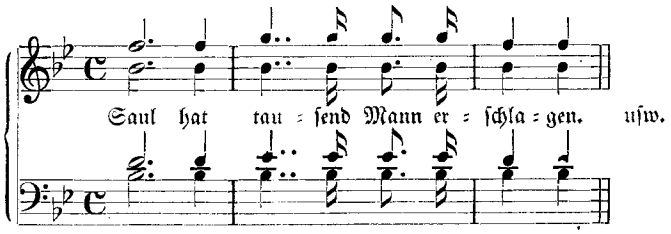


Die große Szene nach seinem Erscheinen rahmen zwei neue Motive ein:

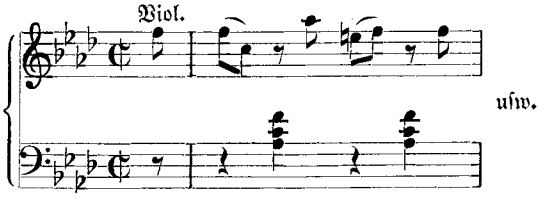




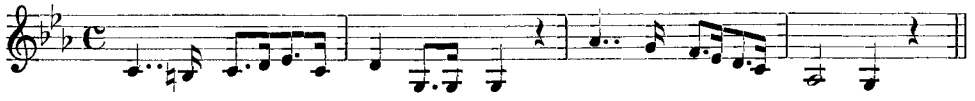
Hierauf ertönen charakteristische, dramatisch bewegte Gesänge, die zweimal in einem von vollem Orchester begleiteten jubelnden Refrain gipfeln:



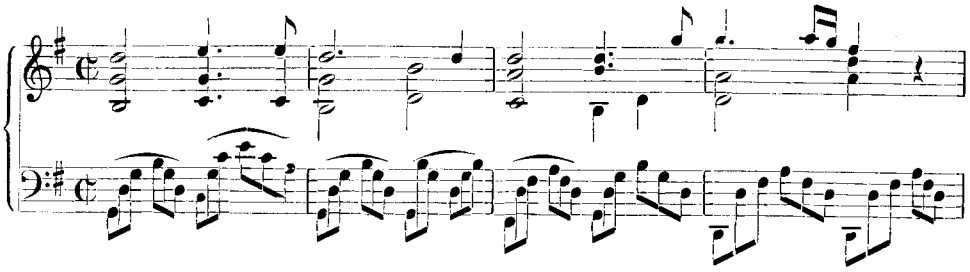
Die kurze Orchestereinleitung des zweiten Aktes bringt nach einleitenden Takten ein unruhiges, imitatorisch fortgeführtes Motiv:



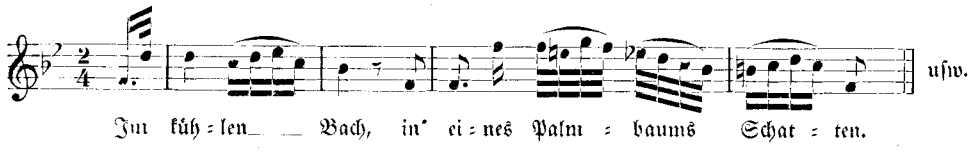
Beim Aufgehen des Vorhanges machen die Schildwachen in Sauls Heerlager die Runde, wobei *pp*, von Pauken und Trompeten begleitet, ein straffes Marschthema erschließt:



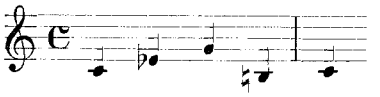
Beim Auftritt der Michal und des zurückgekehrten David taucht das unruhige Motiv der Einleitung wieder auf. Einen breiten Raum nimmt die sich nun anschließende, in kräftigen Farben ausgeführte Schilderung der Schlacht ein. Saul kommt mit einem vornehmen Philister fechtend auf die Bühne. Feierliche Choralklänge ertönen, als ihm eine Geisterstimme warnend zuruft, abzulassen vom Streite. Noch einmal braust der Kampf über die Bühne, dann schließt sich zu einem in klagende Holzbläserrufe auslaufenden langen Diminuendo des Orchesters der Vorhang. Die Einleitung des musikalisch am reichsten bedachten dritten Aktes wird wieder von einem prägnanten Kopfthema und einem imitatorisch durchgeführten Begleitmotiv bestritten. Wenige melodramatisch behandelte Takte malen einen Wahnsinnsausbruch Sauls. Dann spricht David Trostworte zu einer sanften, von Flöten, zwei Solocelli und Harfe ausgeführten Musik, in die alsbald zarte Singstimmen einfallen:



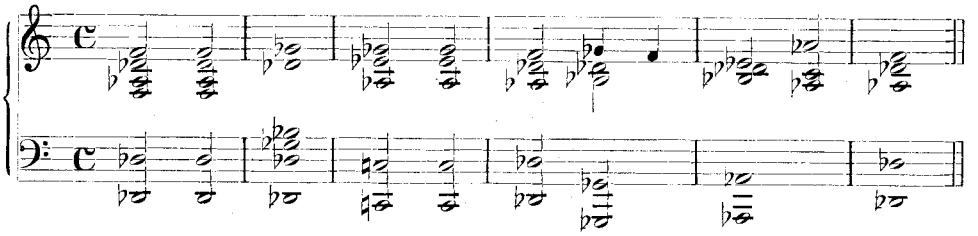
Mit wachsender Begeisterung verkündet er in einem melodramatisch ausgeführten Satz den Sieg des heimischen Heeres, und der Chor des anwesenden Volkes stimmt mit einem Jubelhymnus auf Saul bei. Auf Michals Wunsch spricht dann David von den Freuden des kommenden Friedens, wozu wieder Harfenklänge und lieblicher Gesang ertönt:



Zu einer großen melodramatischen Szene hat der Komponist Sauls Begegnung mit dem Geiste des Propheten Samuel gestaltet. Fraglos bildet diese den musikalischen Höhepunkt des Werkes; von hier bis zur Musik der Wolfsschluchtszene ist nur noch ein kurzer Schritt. Leitmotivisch zieht folgendes Thema durch das Ganze:



und beim Erscheinen des Propheten erklingt wieder einer jener in den Opern Hoffmanns so häufig anzutreffenden ernsten (hier von Bratschen unterstützten) Bläsersätze:



Den Rest des Aktes bildet ein Marsch bei der Ankunft des siegreichen David, eine kurze, von Streichinstrumenten begleitete Ansprache des abdankenden Saul an ihn, und ein langsam eingeleiteter fugierter Schlußchor des Volkes, der sich zuletzt zu pompöser Wirkung erhebt. —

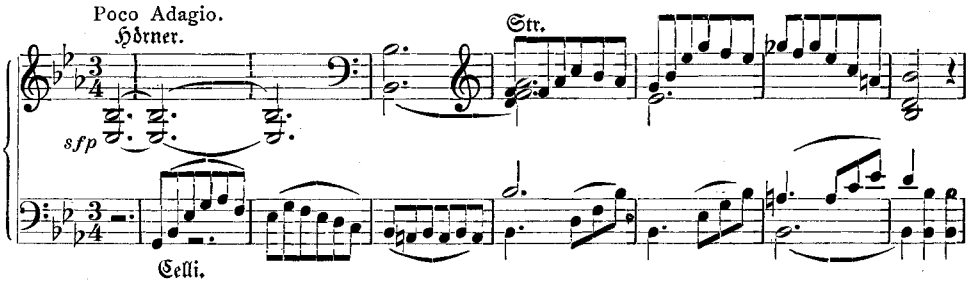
Als Ganzes genommen erreicht die Musik des „Saul" nicht die Höhe des ein Jahr zurückliegenden „Julius Sabinus" oder gar die der fast gleichzeitig entstandenen „Aurora"; aber sie verrät die leichte Hand des routinierten Bühnenkomponisten und legt wiederum Zeugnis ab von seiner immer auf Zusammenschluß zu organischen Musikgebilden bedachten, stark formal orientierten Kompositionsweise. Das Werk

wurde, wie aus Krenzers Verzeichnis hervorgeht, unter der Ära Holbein am 29. Juni 1811 in Bamberg und späterhin auch in Würzburg aufgeführt und scheint dort zu einer Zeit, wo Bendas „Ariadne", die berühmte Urahne der ganzen Gattung, bereits stark gealtert war, aber immerhin noch dann und wann begehrt wurde, Beifall gefunden zu haben.

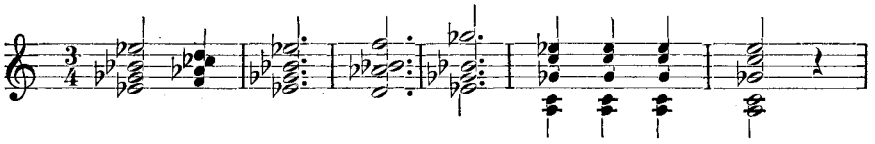
So sehr Hoffmanns kompositorische Eigenart auch aus der Fülle der zahlreichen, für den Tagesbedarf geschriebenen Schauspielmusiken hervortritt, so ist sie natürlich noch klarer in den von ihm vertonten Opern zu erkennen. Schon als Student erblickte er sein Lebensglück darin, eine gelungene Schöpfung dieser Gattung vollenden zu können, und zunächst war es Goethe, der seinen Tatendrang reizte. 1795 tauchte der Wunsch in ihm auf, die „Claudine von Villa bella" zu komponieren, und Arien aus der „Lilla" scheinen wirklich damals zustande gekommen zu sein. In Posen versuchte er sich an „Scherz, List und Rache", zog das Stück in einen Akt zusammen und brachte es zur Aufführung. Wie Ellinger richtig hervorhebt, tritt der Einfluß der Goetheschen Singspiele — namentlich in der Formung der Arien — auch bei den der letzten Plocker Zeit angehörenden, nicht vollendeten Textfragmenten „Der Renegat" und „Faustina" hervor. Die Verse scheinen Hoffmann damals, wo er, bereits als Dichterkomponist der „Maske" bewährt, von Kotzebue ob seines Lustspiels „Der Preis" belobt wurde, leichter aus der Feder geflossen zu sein, als später, wo er es für unmöglich hielt, daß jemand eine Oper zugleich dichte und komponiere. Die Singspieltexte der Warschauer Zeit verraten den schon in der leicht ironischen Färbung des Renegatenfragments angekündigten Übergang zur Romantik. Doch ist trotz mannigfacher Bemühungen, mit Ausnahme der Musik zu Brentanos „lustigen Musikanten"[1], weder der auf einen französischen Text komponierte, humoristisch gehaltene „Kanonikus von Mailand", noch das Hauptwerk jener Jahre, die einer geschickten Kürzung des Calderonschen Schauspiels „Schärpe und Blume" ihr Leben verdankende Oper „Liebe und Eifersucht" auf die Bühne gelangt. Auch von den Werken der folgenden Zeit, dem „Trank der Unsterblichkeit", der „Aurora" und der „Undine" ist nur dem letzteren ein stärkerer, leider jäh unterbrochener Erfolg beschieden gewesen. In der Wahl und Gestaltung der diesen Werken zugrunde liegenden Stoffe treten die von Hoffmann später verkündeten Ansichten vom Wesen der romantischen Oper mit ihren Spielarten des Romantisch-Heroischen und Fantastisch-Komischen deutlich zutage. Entweder ist es das wunderbare Treiben des Koboldes Zufall oder das geheimnisvolle Spiel dunkler Mächte in der Natur und den Menschenherzen, das hier, durch die Musik verklärt, zum Ausdruck kommt. Nur durch mächtige Steigerung der von Gluck und Mozart vorgezeichneten Formen glaubte Hoffmann dem Wesen des wahrhaft musikalischen Dramas, wie er es im Herzen trug, nahezukommen. Ihrem Geiste fühlte er sich verwandt, wenn er überall die dramatische Idee zur Richtschnur für die Anwendung der musikalischen Mittel machte, ohne sich deshalb seines stets bekundeten Sinnes für die formale Rundung seiner Musikgebilde und ihre organische Zusammengehörigkeit irgendwie zu entäußern. In der Tat überwiegen die Ensemblesätze in seinen Opern, der Beteiligung des Chores ist überall breiter Raum

[1] Über die in Paris befindliche Partitur dieses Werkes, die, wie zu vermuten ist, nunmehr in Abschriften vorliegt, dürfte demnächst Näheres zu erfahren sein. Einstweilen sind wir auf das Urteil Wollanks angewiesen. Vgl. Ellinger, E. T. A. Hoffmanns Leben ... S. 138 ff.

gewährt, die Einzelgesänge treten stark zurück. Schon die ganz im Geiste der Mozartschen Buffo-Opern gehaltene, ungemein sorgfältig gearbeitete Partitur von „Liebe und Eifersucht" zeigt diese Abkehr von allen den dramatischen Verlauf störenden musikalischen Selbstzwecken[1], und von den späteren Werken ist es vor allem die „Aurora" und „Undine", die Hoffmann auf dem Wege vom Singspiel zum romantischen Musikdrama zeigen. Ist dem Komponisten in der „Undine", wie Harich gezeigt hat, aus der Fülle persönlichen Erlebens ein Werk emporgewachsen, indem er sich — für ihn ein seltener Fall — auch in der Musik seiner selbst entäußern konnte, so erheischt die unmittelbar vorausgehende, bisher unbekannte Oper „Aurora"[2] schon wegen ihrer zum erstenmal klar in die Erscheinung tretenden romantischen Färbung unser Interesse. Aufgabe einer besonderen Untersuchung wird es sein, die hier überall zu den Wegbereitern des Musikdramas, vor allem aber zu Weber führenden Fäden zu entwirren. Einstweilen sei summarisch berichtet, daß Hoffmann die oft, z. B. von seinem Landsmann Reichardt musikalisch behandelte Geschichte von der Liebe zwischen dem vermeintlichen Hirten Cephalus und der Königstochter Procris, deren romantische Schicksale ihn besonders anziehen mochten, in einem von Holbein zurechtgemachten Operntext kennen lernte und vom Januar 1811 ab längere Zeit der Komposition derselben oblag. Die Ouvertüre dieses Werkes leitet unmittelbar in den ersten Auftritt über. An ihr interessiert weniger der durchaus herkömmlich behandelte Allegroteil als die Einleitung. Sie enthält, um den romantischen Charakter des Ganzen von vornherein festzulegen, Motive, die im zweiten Akt, beim Erscheinen der Göttin Aurora, wiederkehren, einstweilen aber gegeneinander ausgespielt werden, nämlich ein über gehaltenen Horntönen sich ausbreitender Gang der Streicher:



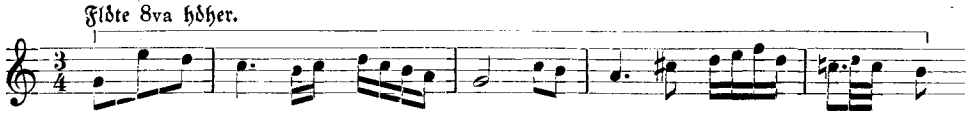
und ein getragenes Bläsermotiv:



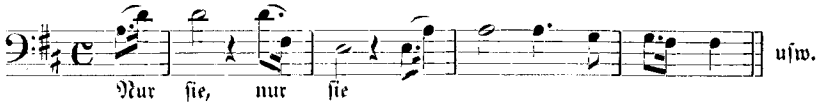
Ganz im Singspielcharakter gehalten ist die erste Szene, das liebliche Begegnungsduett zwischen Cephalus und Procris, in dem Flöte und Bassetthorn konzertierend verwendet sind:

[1] Für Einzelheiten ist auf die immer noch unentbehrliche Darstellung Ellingers in seiner Hoffmannbiographie zu verweisen.

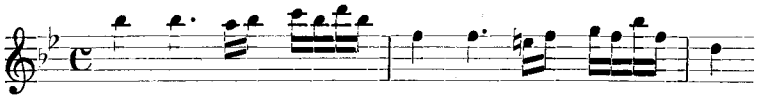
[2] Auf dem Titelblatt der eigenhändig geschriebenen Partitur nennt Hoffmann seine Oper „heroisch", auf dem des Textbuches „romantisch".



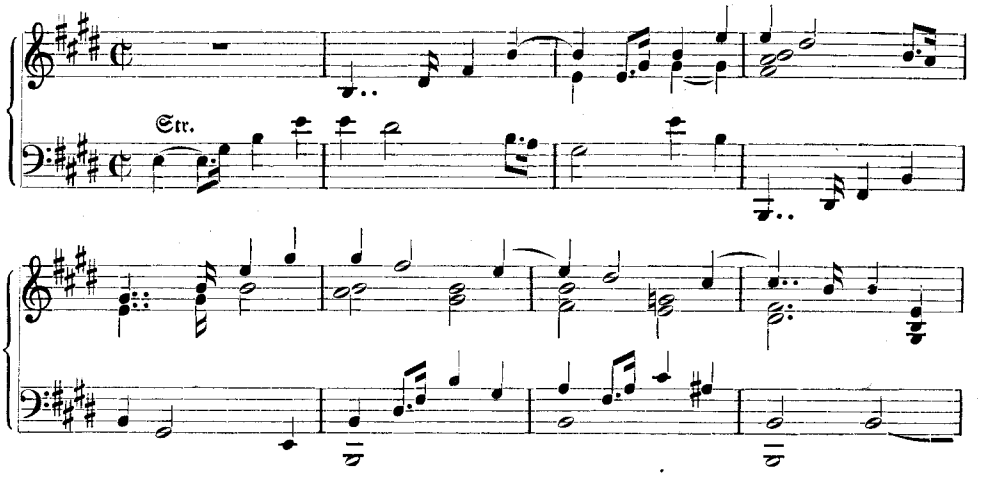
Kunstvoll wird dann in einem neuen Stück der Zwiegesang der Liebenden mit dem sich nähernden fröhlichen Jägerchor verknüpft. Ganz dem Stile der großen Oper nähert sich die Arie des als Bewerber um Procris vor dem König erscheinenden Feldherrn Polybius. Hier wirkte vielleicht schon Pizarros Vorbild.

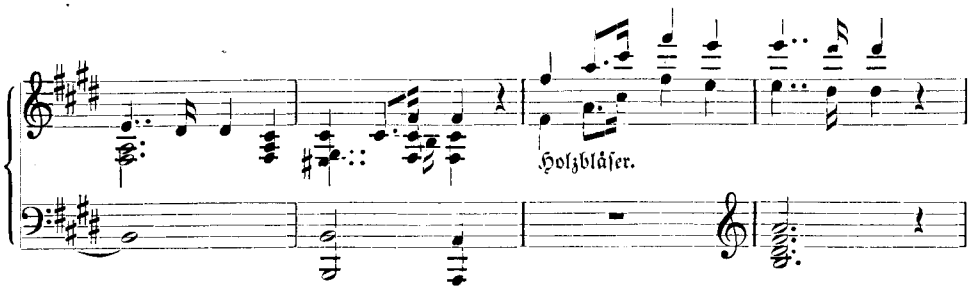


Eingeleitet durch den Chor des zurückkehrenden Jagdgefolges setzt nun eine mit dem charakteristischen Motiv:



zusammengehaltene große musikalische Szene ein. Durch Procris' Absage an einen zweiten ungeliebten Freier wird der Knoten geschürzt, und die beteiligten Personen, zu denen schließlich auch der Chor tritt, mischen ihre Stimmen im dramatischen Wechselgesange. Dieser läuft, nachdem Procris in einer Arie ihre Liebe bekannt, in einem kurzen Satz aus, der die beklommene Stimmung vortrefflich malt. Während sich die Bühne in das Gemach der Procris verwandelt, leitet die Musik in das große Finale über. Dieses wird eröffnet durch ein Duett zwischen Procris und dem seiner Liebe entsagenden Polybius. Ein refrainartig wiederholtes, mit Taktwechsel verknüpftes Larghetto dient hier der übersichtlichen Gliederung. Feierlichen Chören des Volkes und der Priester im Innern eines Tempels folgen dann frei durchkomponierte Abschnitte, die sich dort zu höchster dramatischer Wirkung verdichten, wo zu dem Chor der empörten Menge das Liebespaar sich Lebewohl zusingt. Hier erringt Hoffmanns Musik einen bis dahin von ihm nicht erreichten Ausdruck kraftvoller Größe. Ganz neue romantische Klänge findet der Komponist jedoch im zweiten Akt, wo sich uns das Reich der Göttin Aurora auftut. Die Orchestereinleitung bringt hier ein Motiv, das jedesmal bei ihrem Erscheinen wiederkehrt:





Ein dramatisch bewegtes großes Duett endigt mit der Entführung des Cephalus in die Meerestiefe. Die folgenden Szenen im Königshause bringen neue Verwicklungen. Ein auf einen leidenschaftlichen Ton gestelltes Quartett zwischen Erechteus, Degoneus, Procris und Polybius schafft den notwendigen Kontrast zur Welt der Aurora. In ihr unterirdisches Reich kehren wir im Finale wieder. Dieses wird zusammengehalten durch die Weberschen Geist atmende Musik eines Tritonchors. Im Mittelpunkte steht die Auseinandersetzung zwischen Aurora und Cephalus, in der sich die Göttin zu hilfsbereiter Entsagung durchringt. Hier hat sich der Komponist aufs glücklichste der Mittel musikalischer Kontrastierung bedient. Den Abschluß bildet ein nach der Klärung einsetzendes warm empfundenes Duett zwischen beiden und ein ganz in die Stimmung des Weberschen „Oberon" getauchter Chor des göttlichen Gefolges, letzterer ist wohl das schönste Stück der Oper. Den dritten Akt eröffnet ein kurzes Duett, in dem Erechteus von dem träumenden Philarcus, seinem Feldherrn, erfährt, daß Cephalus sein Sohn sei[1]. Die folgenden Stücke, ein Quartett, eine Arie der Aurora und das von Märschen, Chören und großen Ensembles erfüllte Finale führen nach und nach zur Lösung des Knotens und zu einem durch die Göttin verklärten glücklichen Schluß. Auch hier zeichnet sich die Musik, obwohl sie nicht auf der Höhe des zweiten Aktes steht, durch dramatische Lebendigkeit und formale Abrundung aus.

Es ist stilgeschichtlich beachtenswert, daß sich charakteristische Züge der deutschen romantischen Oper bereits in der „Aurora" voll ausgeprägt finden. Hoffmann verwendet hier Leit- und Erinnerungsmotive, er arbeitet ständig auf musikalischen Kontrast hin, er verfeinert die Orchesterfarben und mischt sie auf neue Art, er bedient sich bestimmter, durchgehaltener Tonarten und kühner Harmonien zur Charakterisierung. Dem Streben nach dramatischer Wahrheit sind diese und andere musikalische Mittel untergeordnet, und es ist bekannt, daß der Komponist mit seiner „Undine" den beschrittenen Weg weiter verfolgte. Zu bedauern bleibt, daß er keine Zeit fand, andere, ihn gelegentlich beschäftigende Opernpläne[2] auszuführen. Er hätte uns zu einem guten Textbuch sicherlich eine gute, erfolgreiche Oper beschert. Hiermit das Ideal, das ihm vorschwebte, zu erfüllen, wäre ihm allerdings kaum beschieden gewesen. Denn jenes Ideal sollte erst durch R. Wagners Kunst verwirklicht werden[3].

[1] Vgl. die Beilage. Charakteristisch für den Traumzustand des Philarus sind die Pausen innerhalb der Worte „Diamede", „Königs" und „teure".

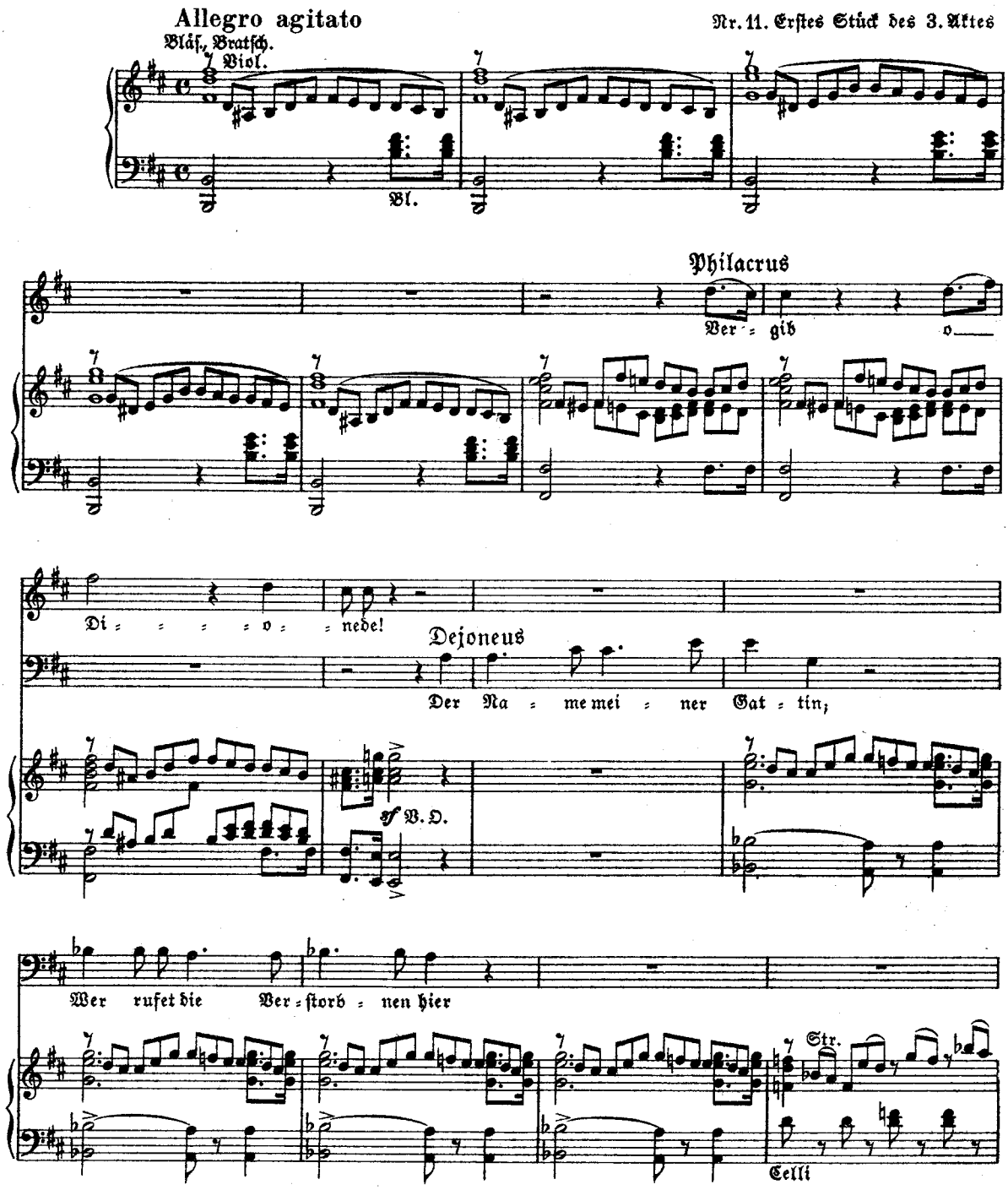
[2] U. a. Faust (nach Z. Werner; 1807), Die Brücke von Mantible (nach Calderon; 1809), Die lustigen Weiber (nach Shakespeare; 1810/11), Die Eroberung von Granada (1816), Der Liebhaber nach dem Tode (nach Calderon-Contessa; 1817), Olaf (nach Fouqué; 1819).

[3] Von den zahlreichen Jubiläumsaufsätzen betreffen nur wenige den Musiker Hoffmann. Der Altmeister der Hoffmann-Forschung, Georg Ellinger, faßt in einem Artikel über ihn (erschienen in

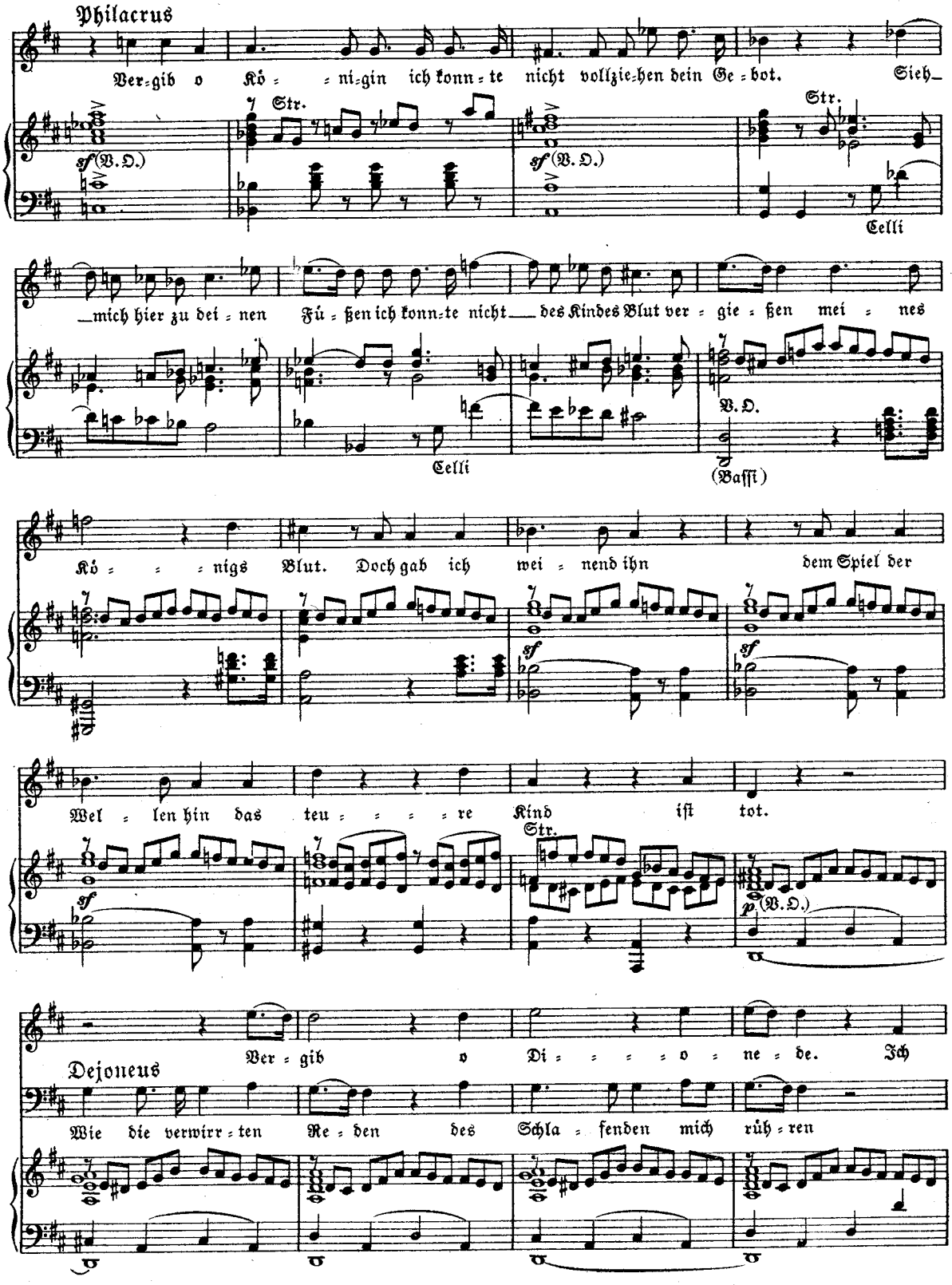
Duett

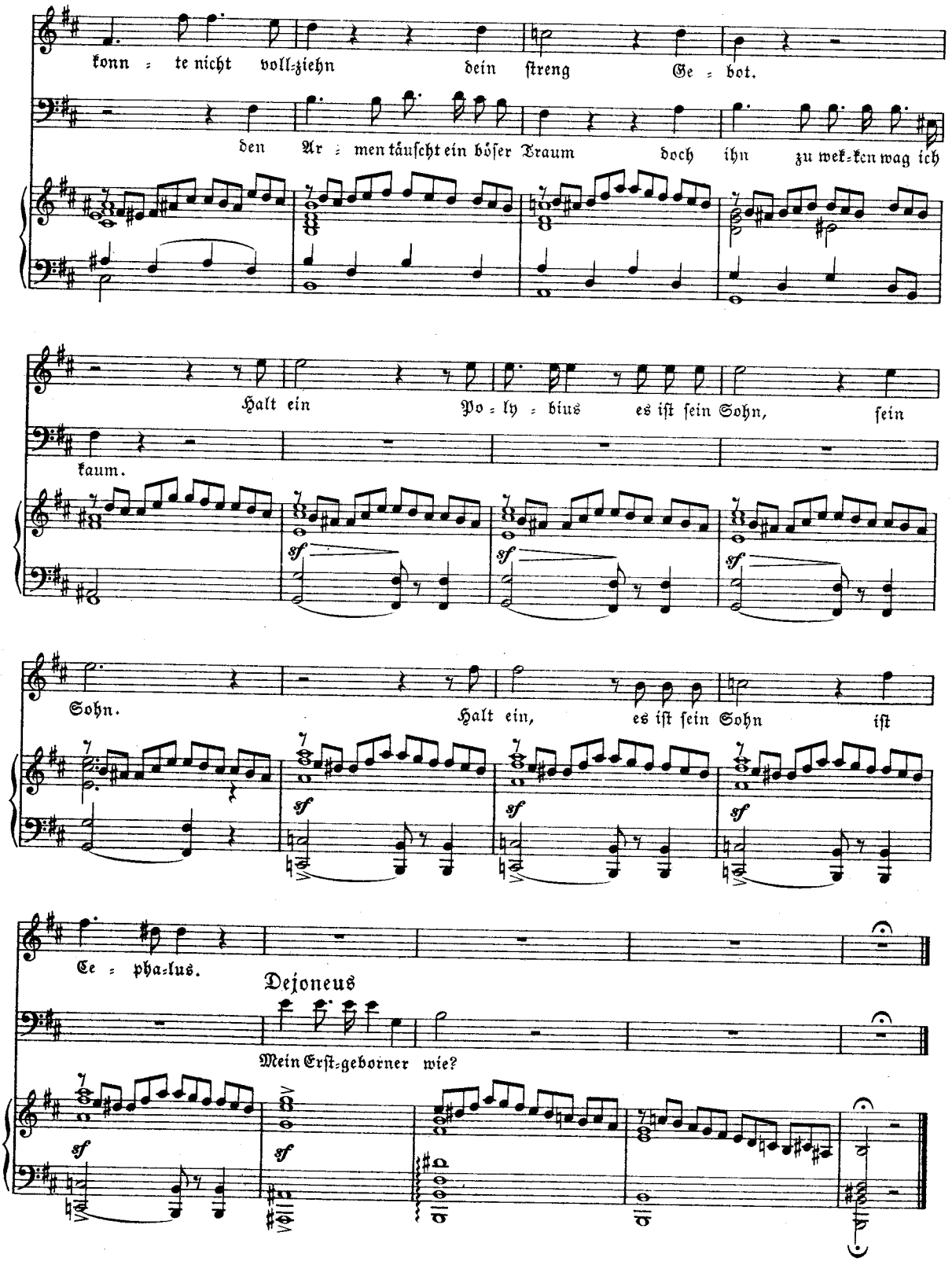
aus der Oper „Aurora" von E. T. A. Hoffmann

(Besetzung: Str.-Orch., 2 Ob., 2 Fgt., 2 Hörner)



Eigentum der Verleger Breitkopf und Härtel in Leipzig


Philacrus
Ver=gib o Kö = = ni=gin ich konn=te nicht vollzie=hen dein Ge=bot. Sieh=
Str.
sf (V. O.)
Str.
Celli
=mich hier zu dei=nen Fü=ßen ich konn=te nicht des Kindes Blut ver=gie=ßen mei=nes
Celli
V. O.
(Bassi)
Kö = = = nigs Blut. Doch gab ich wei=nend ihn dem Spiel der
sf
sf
Wel=len hin das teu = = = = re Kind ist tot.
sf
Str.
p (V. O.)
Dejoneus
Ver=gib o Di = = = = o = ne=de. Ich
Wie die verwirr=ten Re=den des Schla=fenden mich rüh=ren


konn = te nicht voll=ziehn dein ſtreng Ge = bot.
den Ar = men täuſcht ein böſer Traum doch ihn zu wek=ken wag ich
Halt ein Po = ly = bius es iſt ſein Sohn, ſein
kaum.
sf
Sohn.
Halt ein, es iſt ſein Sohn iſt
Ce = pha=lus.
Dejoneus
Mein Erſt=geborner wie?

Johann Nauwachs Leben

Von

Hans Volkmann, Dresden

Einer der anziehendsten Meister der Frühzeit der deutschen Monodie ist Johann Nauwach. Als erster deutscher Komponist, der von der Mehrstimmigkeit zur begleiteten Einstimmigkeit bei weltlichen Texten fortschritt, ist er von Bedeutung für die Musikgeschichte. Zwei Werke liegen von ihm vor:

1. Die von Alfred Einstein entdeckten und beschriebenen[1] Arie passeggiate von 1623, die lediglich Musik auf italienische Texte sind und in denen Nauwach noch als ungelenker Schüler der Florentiner Meister erscheint.

2. Die Deutschen Villanellen von 1627, durchweg auf deutsche Texte komponiert. Mag sich auch in diesem Werke Nauwach keineswegs als ein großer Meister zeigen — er tritt hier doch als eigene Persönlichkeit vor uns hin. Einige dieser Villanellen haben keuschen Liebreiz. Das erste deutsche einstimmige Abendlied „Jetzund kömmt die Nacht herbei" und das Tugendlied „Tugend ist der beste Freund" ergreifen unmittelbar. Auch Kretzschmar[2] hat auf diese Stücke hingewiesen. Ich habe die Wirkung beider auf ganz verschiedene Zuhörerkreise in meinen Vorträgen erprobt: sie war jedesmal tief; namentlich bei dem Abendlied hatte man — trotz einfachster Bearbeitung des Basses — den Eindruck eines noch heute lebensfähigen Liedes, dem man sein Alter nicht anhört.

Nauwach ist, wenn auch auf einem eng begrenzten Gebiete, ein Bahnbrecher. Deshalb dürfte auch für seine Lebensgeschichte Teilnahme vorhanden sein. Durch einen Dokumentenfund bin ich in der Lage, in seine Jugendentwicklung Licht zu bringen. Mit Benutzung der in den oben genannten Werken enthaltenen biographischen Einzelheiten und der neu gewonnenen Notizen aus den Akten will ich versuchen, den Lebensgang Nauwachs zu skizzieren.

---

einem viele neue Aufschlüsse über H.'s Leben gebenden Sonderheft der Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins) seine bereits bekannten Ansichten zusammen. Der am Schlusse gemachten Mitteilung, daß das Edur-Trio unlängst in Winterthur aufgeführt sei, wäre hinzuzufügen, daß dieses sowie das Harfenquintett, die Juliaduette, einige Klaviersonaten und Stücke aus der Aurora seit Dezember 1921 auf Anregung und unter Mitwirkung des Verfassers dieses Aufsatzes in München wiederholt zur Aufführung gelangten. — Paul Stefan behauptet in einem Aufsatz „Der Kapellmeister Hoffmann-Kreisler" (Feuerreiter, Berlin, Jahrg. I, Heft 6, S. 205, daß er von Manuskripten des Musikers H. wüßte, die „versteckt" wären. Es wäre dankenswert, hierüber näheres zu erfahren. — Hirzel veröffentlicht in der Neuen Zürcher Zeitung (Nr. 832) zwei unbekannte Briefe H.'s an Naegeli, die sein Verhältnis zu dem Züricher Verleger aufhellen. — Hans v. Müller bescherte uns auch diesmal nicht eine vorläufig abschließende Hoffmannbiographie, sondern einige biographisch wichtige Einzelstudien und einen im Wortlaute bisher unbekanten Brief H.'s an Rochlitz („Feuerreiter" S. 194 ff.). — Neues über H.'s Verhältnis zu Weber erfahren wir aus den von R. Schade herausgegebenen Nachlaßpapieren des Dichters Rudolf v. Beyer (Germania, Nr. 376). — Zur Erinnerung an ihre Hoffmann-Ausstellung gab die Preußische Staatsbibliothek in Berlin ein bisher unbekanntes Jägerlied H.'s auf einen Text Ludwig Tiecks im Faksimiledruck heraus.

[1] SIMG XIII (1911/12), S. 286 ff.

[2] Geschichte des Neuen deutschen Liedes. I. Teil. Leipzig 1911. S. 13 f.

Johann Nauwach war ein geborener Brandenburger. Das spricht er in der Widmung seines ersten Werkes deutlich aus. Er widmet das Heft dem Kurfürsten Georg Wilhelm von Brandenburg „per esser nato nel felicissimo suo Dominio e Stato“[1]. Glieder des brandenburgischen Kurfürstenhauses haben sich wohl um den Knaben verdient gemacht und vielleicht seine Erziehung in die Wege geleitet; sonst hätte er nicht sein erstes Werk dem Brandenburger zu einer Zeit gewidmet, wo er bereits dem sächsischen Kurfürsten in höchstem Maße verpflichtet war[2]. Die Protektion durch die Brandenburger fiel in die Zeit vor der Regierung Georg Wilhelms (1619—1640), sie wurde Nauwach unter Johann Friedrich (1598—1608) zuteil.

Noch als Knabe ist Nauwach an den sächsischen Hof gekommen. Ob ihn der Kurfürst durch Zufall aufgriff — wie der Landgraf von Hessen den jungen Heinrich Schütz —, ob seine Familie nach Sachsen zog, wer kann es wissen? Höchst wahrscheinlich ist es aber, daß der Knabe eine schöne Stimme hatte und unter die Hofkapellknaben aufgenommen wurde. Das geschah ums Jahr 1607. Da man nicht wesentlich jüngere als zehnjährige Kinder in Singechöre einzureihen pflegte, dürfte er spätestens 1597 geboren sein.

In den Jahren 1608—1612 war Hans Leo Haßler in Dresden tätig; unter ihm wird Nauwach oft gesungen haben. Möglich ist es auch, daß Haßler in dem heranwachsenden Burschen ein außergewöhnliches Musiktalent erkannte und dem Kurfürsten empfahl, ihn zu weiterer Ausbildung nach Italien zu schicken. Im Jahre 1612 wurde Johann Nauwach tatsächlich nach dem Süden gesandt. Das ergibt sich aus dem gleich mitzuteilenden Dokument, in dem der Kurfürst im Februar 1614 von seiner Entsendung spricht, die vor „nahezu zwei Jahren“ (ante biennium ferme) erfolgt sei. Da man annehmen kann, daß Nauwach mindestens fünfzehn Jahre zählte, als man ihn ins Ausland schickte, ergibt sich als spätester Termin seiner Geburt ebenfalls das Jahr 1597. Wahrscheinlich ist er aber noch ein oder zwei Jahre früher geboren. Daß er vor seiner Entsendung am Hofe des Kurfürsten in dienender Stellung war (commendamus ministrum nostrum) und daß er damals bereits Musikstudien trieb (musicae studium, cuj se jam pridem mancipavit), geht ebenfalls aus dem Schreiben hervor.

Wer zu Anfang des 17. Jahrhunderts Musik studieren wollte, ging nach Venedig oder nach Florenz, vielleicht auch noch nach Rom. Wir vernehmen daher mit einiger Verwunderung, daß Nauwach in keine dieser Kunststädte, sondern nach — Savoyen geschickt wurde. Die Erklärung dafür ergibt sich aus den persönlichen Beziehungen,

---

[1] A. Einstein, a. a. O. S. 289.

[2] A. Einstein wirft an soeben genannter Stelle die Frage auf, „ob irgendein Zusammenhang in der Tatsache besteht, daß der Brandenburger oder Preuße Nauwach seinem ursprünglichen Brotherrn die erste Sammlung neuen Stils in Deutschland widmet und kurze Zeit darauf (1626) der Thüringer Heinrich Albert die Fahne der neuen Kunst nach Königsberg trägt“. Ich glaube auf diese Frage mit Nein antworten zu müssen. In Sachsen, wo Heinrich Schütz' überragende Gestalt waltete, war für Albert, der auch nach einem großen Wirkungskreis strebte, kein Platz, und Königsberg mochte ihn locken, weil es dem Kriegsgetümmel fern lag. Was aber Nauwachs Widmung an einen anderen als seinen damaligen Herrn betrifft, so mochte er wohl eine Widmung an den Brotherrn für ein umfangreicheres und nach damaliger Schätzung wichtigeres (kirchliches) Werk aufsparen. Auch sein zweiter Versuch schien ihm für eine gedruckte Widmung an ihn noch nicht bedeutend genug. Er trug nur eine handschriftliche in das dem Kurfürsten überreichte Exemplar ein. Über die gedruckte Widmung vgl. S. 559.

die der Kurfürst Johann Georg I. zum Herzog Karl Emanuel I. von Savoyen hatte. Johann Georg war, als er noch als Prinz 1601/2 eine Reise durch Italien unternommen hatte, in Mailand erkrankt. Man versagte ihm ärztliche Hilfe, weil er als Protestant keinen Beichtzettel aufweisen konnte[1]. Das hörte der Herzog von Savoyen und sandte ihm seinen eigenen Leibarzt. Aus dieser Tat der Nächstenliebe erwuchs eine Freundschaft zwischen den beiden Fürsten, die gewiß der Anlaß dazu wurde, Nauwach gerade nach Savoyen zu schicken. Der Jüngling sollte ja nicht allein Musik studieren, sondern sich auch in der Welt umsehen und fremde Sprachen lernen, die er später im diplomatischen Dienst bei seinem Fürsten verwerten konnte (ut non solum musicae studium excoleret, sed linguas etiam exteras addisceret, regionesque varias perlustraret). Die Residenz der savoyischen Herzöge war Turin. Dorthin zog also der junge lernbegierige Deutsche.

Etwa zwei Jahre hielt sich Nauwach am savoyischen Hofe auf. Er hatte viel gelernt; aber eins fühlte er: in seinem Hauptfach, der Musik, konnte er in Savoyen die volle Höhe der Zeit nicht erreichen. Das war nur in Florenz möglich, wo obendrein ein Lautenmeister, namens Lorenzino, lebte, bei dem er sich auch in dem Spezialfach des Lautenspiels vervollkommnen konnte. Der Ruf dieses Meisters lockte ihn besonders hinüber nach Toskana. So wandte sich denn Nauwach mit der flehentlichen Bitte an seinen Kurfürsten, er möge ihn doch noch zur Vollendung seiner Studien nach Florenz an den Medizäerhof senden. Johann Georg erfüllte die Bitte und richtete für seinen Schützling ein Einführungsschreiben an den Großherzog Cosimo II. von Toskana. Das handschriftliche Konzept des Kurfürsten ist erhalten und befindet sich im Sächsischen Hauptstaatsarchiv (Loc. 8792, Bl. 6f.) zu Dresden. Es lautet:

Ad ducem Florentinum.

Domine et amice clarissime.

Mirum in modum D. V^{ae} insignem clementiam et singularem humanitatem ii, qui consecutis et impetratis nostris tribus intercessoriis ex Italia et D. V. aula ad nos redeunt, submisse atque summopere collaudant: ita ut eidem multis modis nos devinctos intelligamus, verum comoda occasio referendae gratiae nobis adhuc defuit: Retinebimus autem apud nos gratam huius erga nostratos exhibitae benevolentiae memoriam.

Commendamus vero D. V. iam ministrum nostrum Johannem Naubach[2], quem ante biennium ferme in Sabaudiam[3] ablegavimus, ut non solum musicae studium, cuj se jam pridem mancipavit, ibidem excoleret, sed linguas etiam exteras addisceret, regionesque varias perlustraret. Literis n. [nos?] ille supplicibus nuper petiit, cum animo constituerit, ex Sabaudia in Italiam iter suscipere, inprimis vero tractum Florentinum, D^{is} q. V^{ae} aulam inspicere, ac in urbe Florentia, apud D. V. chelyum peritissimum Lorenzinum nomine per aliquot tempus suae disciplinae in exercenda musica, et

[1] Vgl. C. Gretschel u. Fr. Bülau, Geschichte des Sächsischen Volkes und Staates. 2. Aufl. Leipzig, 1863. II. Bd. S. 166.

[2] Naubach statt Nauwach ist nicht nur durch die lateinische Sprache, in der das deutsche w in Namen gewöhnlich durch b ersetzt wird, zu erklären, sondern auch durch die damals wohl allgemein angenommene Ableitung des Namens von Neu-Bach (vgl. das S. 561 herangezogene Wortspiel). Ob die Ableitung richtig ist, bleibe dahingestellt. Man kann auch an den wendischen Namen Nowak denken.

[3] Sabaudia = Sapaudia = Savoyen.

praesertim chelydae se addicere, ut sibi nostra intercessione subveniremus, quo illic vivere et liberum accessum ad praefatum Lorenzinum, simulque in D. V. aula per illud temporis spatium, quo illic commoraturus esset, victum habere posset. Itaque cum ob singularem animi erga nos propensionem D. V. facturam minime dubitemus: eam tamen amice rogamus, ut hanc nostram petitionem aliquid ponderis apud se habuisse intelligere queamus. Faciet nobis D. V. rem gratam et acceptam, quam omni tempore ac modo recompensare cupimus. Eidemque et toti familiae inclytae omnia fausta ac foelicia precamur.

Datum Dresdae,
a. d. 4. Id. Februarii Johannes Georgius.
Anno 1614

Die biographischen Schlüsse aus diesem Schreiben habe ich bereits oben gezogen. Ich bin nur noch einige Erklärungen schuldig. Zunächst über das Instrument, das Nauwach bei Meister Lorenzino studieren wollte. Es wird zuerst gesagt, Lorenzino sei „chelyum" peritissimus, dann, Nauwach wolle sich vornehmlich „chelydae" widmen. Das sind lateinische Biegungen des griechischen Wortes χέλυς[1], das ursprünglich Schildkröte, dann auch Leier bedeutet. Es wird in der griechischen wie in der lateinischen Literatur oft für Musikinstrumente mit bauchigem Schallkörper und über einen Griff laufenden Saiten benutzt. Man braucht daher keinen Augenblick zu zweifeln, daß der Kurfürst das damals beliebteste Instrument dieser Art, die Laute, meint, und zwar wohl nicht allein die Laute im engeren Sinne, sondern auch in ihren Baßformen: Theorbe, Archiliuto. Wie sich aus einem noch (S. 561) heranzuziehenden Lobgedicht auf Nauwach ergibt, war er später besonders als Lautenspieler geschätzt („Die Laute, deine Zier"); auch dies spricht dafür, daß er dieses Instrument bei einem bedeutenden Meister studiert hat.

Und nun zu Lorenzino. Wir kennen seinen Familiennamen nicht. Wenn wir die bei Eitner verzeichneten Lorenzinos durchsehen, scheint uns jener Lorenzino del liuto in Betracht zu kommen, der 1570—71 in Tivoli, dann in Ferrara tätig war. Er kann recht wohl später an den Mediziäerhof übergegangen sein. Sein Beiname rühmt ihn als Meister der Laute; er kann der Lehrer gewesen sein, nach dem Nauwachs Sehnsucht stand.

Nauwachs Bitten wurden erhört; er durfte nach Florenz übersiedeln und erhielt auf des Kurfürsten Fürsprache einen Unterschlupf am Mediziäerhofe. Er bildete sich zum vollkommenen Lautenvirtuosen aus und studierte daneben mit Feuereifer die vielen musikalischen Erscheinungen monodischen Stils, die damals in Florenz und in anderen italienischen Städten von sich reden machten. Die in seinem ersten Werke verwendeten italienischen Texte und zum Teil auch die Melodien[2] sind ein Nachhall der Musikflut, die ihn während seines Florentiner Aufenthaltes umrauschte.

Die Lehrzeit in Florenz dauerte wohl bis 1618. Denn im Mai dieses Jahres scheint der Kurfürst seinen Schützling nach Dresden zurückberufen zu haben[3]. Johann

[1] ἡ χέλυς, υος.

[2] Vgl. A. Einstein, a. a. O. S. 290 ff.

[3] Ich glaube dies aus einem ebenfalls von Johann Georg an den Großherzog von Toskana gerichteten Schreiben schließen zu dürfen. Es ist in italienischer Sprache verfaßt und befindet sich im Sächs. Hauptstaatsarchiv (Loc. 8792, Bl. 8) in demselben Aktenband wie der bereits mitgeteilte lateinische Brief, nur durch ein einziges Schreiben anderen Inhalts davon getrennt. Allerdings wird in

Georg bedurfte des Jünglings an seinem Hofe. Die Kanzlei harrte der in fremden Sprachen geübten Feder Nauwachs. Als Musiker aber brauchte ihn Heinrich Schütz, der 1617 in Dresden Hofkapellmeister geworden war. Er zog zur Verstärkung der Kapelle alle verfügbaren Kräfte heran und wird wahrscheinlich den unmittelbaren Anlaß zur Rückberufung Nauwachs gegeben haben.

Der nun reichlich einundzwanzig Jahre alte Lautenkünstler kehrte nach Dresden zurück und fand in dem nur ein Jahrzehnt älteren Heinrich Schütz einen ausgezeichneten Künstler als Vorgesetzten. Schütz, der ja selbst in Italien studiert hatte, wird für all das Neue, was Nauwach aus dem sonnigen Süden mitbrachte, lebhafte Teilnahme gezeigt haben. Auch mit Heinrich Albert, der 1622 nach Dresden kam, um bei seinem Verwandten Heinrich Schütz zu studieren, dürfte Nauwach verkehrt und über den monodischen Stil diskutiert haben. Treffend bemerkt A. Einstein (a. a. O. S. 288), Nauwachs erste Monodiensammlung sei vielleicht mit dem Beifall von Heinrich Schütz und Heinrich Albert entstanden.

Nauwachs Kunst, vornehmlich gewiß die des Lautenvirtuosen, fand auch bei Hofe Anerkennung. Denn spätestens im Jahre 1623 wurde er zum Kurfürstlich Sächsischen Kammermusikus ernannt.

So bezeichnet er sich auf dem Titel seiner „Arie passeggiate". Aus diesem Werke ersieht man, wie tief Italien und seine Kultur noch in ihm nachwirkten; denn

---

diesem Schreiben Nauwach nicht mit Namen genannt. Der Kurfürst spricht vielmehr (1618) von seinem „jungen Tobias", der nach vierjährigem Aufenthalt in Florenz, wo er bei einem ausgezeichneten Meister Musik studiert habe, heimkehren solle, da er ihn brauche. Das paßt vollkommen auf Nauwach. Es ist leicht möglich, daß der Kurfürst in der Zwischenzeit den Namen seines Sendlings vergessen hatte und daß er — man redete damals gern in biblischen Wendungen — einfach das Bild des alttestamentlichen jungen Tobias einsetzte, der ja auch lange in der Fremde weilte. An einen Musiker, der wirklich Tobias hieß, kann man natürlich auch denken; man wird aber kaum daran festhalten, wenn man erfährt, daß in den übrigen Akten nirgends von einem solchen die Rede ist und daß, wie schon bemerkt, das lateinische Schreiben mit dem italienischen als stofflich geschlossene und in ihrer Art einzige Gruppe in dem Bande auftritt. Alle Anzeichen weisen auf Nauwach hin — da aber sein Name fehlt, kann man ihn eben doch nicht mit Bestimmtheit als Gegenstand des Schreibens bezeichnen. Hier stehe der Text auch dieses Briefes:

Al Serenissimo Granduca
di Toscana.

Serenissimo Signore.

Io riconosco meritamente la singolar affettione di V. A^{za} dall' essersi ella degnata, d' usar della magnanimità sua verso quell' mio giovane Tobia, mandato per lo studio della Musica a Fiorenze, quattr' anni sono, col' appoggiarlo non solo ad uno eccellente Maestro di quella professione, mà di sovvenirlo ancora in altre cose di quello, che oltre le spese da me a lui fatte, li potrà essere stato di bisogno. Ne tanto di ciò la ringrazio, quanto vedendo, che non basti a V^{a} A^{za} d' havermi fatto fin qui favor sì segnalato, offerendosi ella, di tenerlo seco qualche tempo per farlo riuscir più esperto in quell' arte: E quantunqu' io comprenda l' intentione di V: A^{za}: esser buonissima, e diritta così al mio bene, come ancora al prò et utile di detto giovane: Pure havend' io bisogno dell' suo servizio per certe mie occurrenzie: Jo la prego con quell' cald' affetto ch' io posso, si degni di commandarli, che quanto prima si mett' a ordine di ritornar quà, e di farmi quella servitù, ch' egli mi deve: Mi contentarò per hora di quello che V^{a} A^{za} per l' amor mio di bene fattoli hà, e ch' egli, mediant' il suo ajuto havrà imparato, e m' ingegnarò di far sempre sì, che lei non si pentirà, d' havermi tanto favorito, e le bacio le mani.

Di Dresda, li 3: di Maggio
dell' 1618. [Die Unterschrift fehlt.]

in dem in Dresden erschienenen Werke ist, wie schon vorn bemerkt, ausschließlich italienischer Text enthalten. Aber allmählich lebte er sich auch als Musiker wieder in deutsche Verhältnisse ein; ja, er erkannte, daß auch deutsche Verse recht gut mit Musik vereinbar sind. Und so komponierte er denn sein zweites Werk durchweg auf deutschen Text. Hier der Titel des allein in der Landesbibliothek zu Dresden in einem Exemplar erhaltenen Heftes:

Erster Theil | Teütscher Villa | nellen mit 1. 2. und 3. | Stimmen, auf die Tiorba, | Laute, Clavicymbel, und | andere Instrumenta | gerichtet | Bestellet und in Druck geben | durch | Johann Nauwachen, | Churf. Durchl. zu Sachßen | Cammer Musicum. | Dreßden 1627.

In der rechten unteren Ecke des mit allegorischen Darstellungen verzierten Titels verewigte sich der Kupferstecher: „A. John[1] sculpsit". Das Heft ist nicht in Dresden gedruckt, wo es erschien, sondern in Freiberg. Denn auf der letzten Seite, unter dem Register, steht der Vermerk „Gedruckt in der Churf. Sächs. Bergk Stadt Freybergk | bey Georg Hoffman. | Im Jahr | 1627".

Den Inhalt an Gesängen gibt das Register in folgender Weise an:

1. O ihr Fürstlichs Paar [Prolog] . . . . . à 1 [Singstimme mit Baß]
2. O du Gott der süssen schmertzen . . . . . à 2
3. Wann Lieber kömpt . . . . . à 3
4. Amor mir hat genommen . . . . . à 3
5. Asterie mag bleiben wer sie will . . . . . à 2
6. Gleich wie die Götter das Firmament . . . . à 1
7. Ach Liebste laß uns eilen . . . . . à 1
8. Tugend ist der beste Freund . . . . . à 1
9. Jetzund kömpt die Nacht herbey . . . . . à 1
10. Coridon der gieng betrübet . . . . . à 2

[Sechsteilige Romanesca]

11. Was wirfftu schnöder Neid . . . . . à 3
12. Coridon sprach mit verlangen . . . . . à 2
13. Wer von Amor ist arestirt . . . . . à 1
14. So lang mir Hoffnung hat gemacht . . . . à 1
15. Allhier in dieser wüsten Heyd . . . . . à 2
16. Kompt last uns jetzt spatzieren[2] . . . . . à 3
17. Ihr meine Seufftzer last nicht ab . . . . . à 2
18. All Leut und Thier . . . . . à 1
19. Glück zu dem Helicon . . . . . à 2

Das letzte „In lode dell' Autore" geschriebene Stück „Glück zu dem Helikon" hat nicht Nauwach komponiert. Das ist schon äußerlich durch das Fehlen des sonst über jedem Satze angebrachten Monogramms HN (Hans Nauwach) angedeutet. Dieses Stück komponierte vielmehr, wie es über dem Tonsatz angegeben steht, „Henrich Schütz". Da dieser Meister ferner einen in Nauwachs Sammlung enthaltenen Text, Nr. 8, „Tugend ist der beste Freund", ebenfalls (als Madrigal) in Musik gesetzt hat, lag für den Herausgeber von Schütz' sämtlichen Werken Grund vor, sich auch mit Nau-

[1] Augustin John war (laut Fr. Müller: Die Künstler aller Zeiten II, S. 449) ein Dresdner Miniaturmaler und Kupferstecher, der später in Preußen und Polen arbeitete.

[2] In der Komposition heißt es statt „jetzt spatzieren" „ausspatzieren".

wachs Villanellen zu beschäftigen. Philipp Spitta hat es in dem 1893 erschienenen XV. Bande der Gesamtausgabe getan. Er hat die in Rede stehenden Kompositionen beider Meister abgedruckt und sich im Vorwort dazu geäußert. Für ihn stand natürlich Schütz im Vordergrunde, und alles dient ihm nur dazu, seinen Helden zu erhöhen. So wird auch Nauwach als Nebensache behandelt; was über ihn beigebracht wird, ist nicht allenthalben stichhaltig. Die Bedeutung Nauwachs für das deutsche Lied hat Spitta nicht erkannt.

Spitta behandelt ziemlich ausführlich die Textdichter-Frage. Ausgehend von der bekannten Tatsache, daß das Lied „Tugend ist der beste Freund" von Martin Opitz verfaßt ist, kommt er zu dem Schlusse, Nauwachs sämtliche Villanellentexte seien von Opitz gedichtet, ja er glaubt, er habe „auf diesem Wege eine neue Sammlung Opitzscher Lieder entdeckt", die seines Wissens „auch den Literaturforschern bisher unbekannt geblieben" sei. Hätte Spitta in der Ausgabe der Opitzschen „Deutschen Poemata" von 1628, die er doch in der Hand gehabt hat, weiter geblättert, so hätte er in den „Oden oder Gesängen" (S. 317 ff.) außer dem von ihm festgestellten Tugendlied noch acht Gedichte gefunden, die Nauwach komponiert hat. Sie entsprechen den folgenden Nummern des oben abgedruckten Registers: 2, 5, 7, 9, 10, 12, 15, 16. Daß nun aber auch die übrigen Gedichte der Villanellen von Opitz herrühren, erscheint mir mit einer einzigen Ausnahme zweifelhaft[1]. Diese Ausnahme bildet der Text zu Schütz' Komposition „Glück zu dem Helikon" (Nr. 19), der nach Spittas Darlegungen höchst wahrscheinlich von Opitz ist. Von den im Register aufgezählten neunzehn Liedern stammen also neun sicher und eines wahrscheinlich von Opitz.

Nauwach muß die Texte handschriftlich vom Dichter erhalten haben, denn sie wurden in seinem Notenheft (1627) eher gedruckt als in Opitz' Oden (1628). Möglich ist ja, daß Opitz dem Tondichter eine größere Anzahl von Gedichten sandte, als er später der Aufnahme in seine Werke für würdig hielt (die fraglichen Gedichte sind tatsächlich schwächer als die sicher von Opitz stammenden), — nur fehlen uns die Beweisgründe, ihm die neun „verfasserlosen" Gedichte mit Bestimmtheit zuzusprechen.

Für Nauwachs Biographie ergibt sich aus dem Vorhergehenden, daß er in persönlicher Verbindung mit Martin Opitz, dem „schlesischen Schwan", gestanden hat. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, daß er diese Beziehung durch seinen Kapellmeister Heinrich Schütz erhalten hatte, der wegen der Komposition von Opitz' Nachdichtung der Rinuccinischen „Dafne" für den sächsischen Hof sicher bereits 1626 mit dem Dichter Fühlung genommen hatte. Die Aufführung dieser ersten deutschen Oper im Jahre 1627 tritt zu dem Erscheinen von Nauwachs Villanellen in nahe Nachbarschaft. Die Villanellen tragen nämlich (gleich Opitz' Dafne-Text) eine Widmung an Georg II., Landgraf von Hessen und dessen Braut Sophie Eleonore, Tochter des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, Nauwachs Brotherrn.

Im Text der Widmung erklärt Nauwach, er bringe die Villanellen dar als Gabe „zu Ewerer Fürstlichen Gnaden beyderseits angestellten hochansehnlichen Ehrenfest". Er habe dazu diese „zur Fröligkeit verhoffentlich nicht undienliche Composition unterthänig einhändigen wollen" und wünscht bereits, daß „auch durch die lieblichste Harmoni

[1] Kretzschmar, a. a. O. S. 13, sieht in dem Text zu Nr. 1 (Prolog) eine Übersetzung aus dem Italienischen, aber ihr Verfasser scheine „nicht Deutsch zu können".

und Music dero Fürstlicher Junger Printzen und Princeßin E. F. G. viel lange Jahr höchlich erfrewet werden mögen". Datiert ist die Widmung: „Torgaw am Sontag Quasimodo geniti Anno 1627".

Dieser Sonntag fiel 1627 auf den 1. April und war der Trauungstag des genannten fürstlichen Paares. Die Hochzeit fand in Torgau statt, das in jener Zeit die zweite Residenz des sächsischen Hofes war. Am 21. März war die gesamte Hofkapelle zu Schiff von Dresden nach Torgau gereist[1]; Nauwach natürlich unter den Musikern. Sie hatten bei Bürgern Quartier erhalten[2]. Die letzten Proben zu Schütz' Dafne, deren Aufführung der musikalische Glanzpunkt der festlichen Veranstaltungen wurde, haben Sängern und Instrumentisten gewiß noch vollauf zu tun gegeben. Die Aufführung fand höchst wahrscheinlich am Polterabend, am 31. März, statt[3]; die von Fürstenau auf Grund jetzt verlorener Akten erwähnte Aufführung am 13. April dürfte eine Wiederholung gewesen sein.

Bei der Überreichung der Hochzeitsgeschenke hat gewiß auch Nauwach sein Notenheft dem fürstlichen Paare ehrfurchtsvoll dargebracht[4]; das Datum der Vorrede läßt darauf schließen. Spitta hat a. a. O. flüchtig auf die Nachbarschaft der genannten Werke von Schütz und Nauwach bei jener Hochzeit hingewiesen, ohne Schlüsse daraus zu ziehen. Wir, die wir Nauwachs Bedeutung für das deutsche Lied kennen, kommen zu der überraschenden Folgerung:

Die deutsche Oper und das deutsche Lied sind Zwillingsgeschwister, an demselben Orte und bei dem gleichen Feste geboren.

Die Villanellen enthalten außer den ersten acht deutschen einstimmigen Liedern mit Baß eine Anzahl zwei- und dreistimmiger Gesänge, in denen sich viel alte Imitationskunst entfaltet. Die einstimmigen aber führen in die Zukunft hinaus. Beide entnehmen zum Teil ihre Kraft aus älteren deutschen Musikformen, sie knüpfen, worauf schon A. Einstein (a. a. O. S. 289) hinwies, an das Tanzlied des 16. Jahrhunderts an. Eine eingehende musikalische Analyse der einzelnen Stücke liegt nicht in unserem Plane; wir haben eine solche von A. Einstein zu erwarten (vgl. a. a. O. S. 288). Wohl muß aber noch eines biographischen Moments Erwähnung geschehen, das sich aus dem angefügten, von Heinrich Schütz komponierten Lobgedicht auf Nauwach ergibt. Das Gedicht lautet:

1. Glück zu dem Helicon,
Ich hör der Musen Thon |
Clio Euterpe rein
Melpomene stimbt ein.

2. Ich hör süssen Gesang
Wie der Sirenen klang |
Doch wie ich recht vernahm,
Von Phoebo alls herkam.

3. Allhier der Orpheus hoch |
Sein Harffen stimmet noch |
Bewegt Wälder und Thal
Erfüllt des Jovis Saal.

4. Ein neuen Klang zuvor
der nicht in ihrem Chor |
Ein Jünger fieng mit an |
Spielt auch auff diesem Plan.

[1] Vgl. Otto Taubert, „Daphne", das erste deutsche Operntextbuch. Programm des Gymnasiums zu Torgau. Torgau 1879, S. 31.

[2] Nach Moritz Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen. I. Teil, Dresden 1861, S. 100.

[3] Taubert, a. a. O. S. 30.

[4] Es war nicht das jetzt in der sächsischen Landesbibliothek befindliche Exemplar. Dieses, in kunstvoll gepreßtem Pergamenteinband, wurde vielmehr mit einer handschriftlich eingetragenen Widmung des Komponisten dem Kurfürsten von Sachsen, Nauwachs Herrn und Beschützer, überreicht.

5. Sie lieffen all ohn Ruhe
Die Musen goſſen zu |
Das er naß von dem Wein |
Ein Bach lieff von jhm rein.

6. Permessus[1] lobt die Sach |
Glück zu der Neuenbach |
Den Pegasus gemacht
Der Brun auch heimlich lacht.

7. Der Midas nicht hie gilt
Den Phoebus tapffer ſchilt[2] |
Allein der Musen zahl
Singt in der Götter Saal.

In dieſem Gedicht erſtickt das Lob Nauwachs faſt unter antiken Bildern und Vorſtellungen. Aber das eine muß man den Verſen doch laſſen: ſie heben die Neuheit von Nauwachs Kunſt gebührend hervor. Ein Jünger ſei im Kreiſe Apollos und der Muſen erſchienen, der einen „neuen Klang" zu ſpielen wiſſe. Die Neuheit ſeiner Muſik wird dann geſchickt in ein Wortſpiel mit ſeinem Namen verflochten: Nauwach — Neuer Bach. Mit dem Lobe des Permeſſus erteilt ihm der Dichter auch ſein eigenes. Und auch Heinrich Schütz gab ihm ein Zeichen neidloſer Anerkennung, indem er dieſes Lobgedicht in Muſik ſetzte. Wir dürfen darin einen Beweis für das gute Einvernehmen erblicken, in dem Nauwach mit ſeinem Kapellmeiſter lebte.

Als Hauptgrund für ſeine Annahme, daß dieſes Lobgedicht von Martin Opitz iſt, führt Spitta die Wiederkehr der hier benutzten Vergleiche und Wendungen, beſonders aber des Wortſpiels mit „Neuenbach" in einem anderen Lobgedicht „An H. Johann Nauwach" an, das ſich in Martin Opitz' „Deutſcher Poematum anderm Teil", Neues Buch, S. 382 — erſchienen 1629 — findet. In dieſem Gedicht gibt Opitz ſeiner Freude über die Kompoſition ſeiner Oden durch Nauwach und ihre dadurch herbeigeführte Verbreitung lebhaften Ausdruck. Dabei ſtellt er ſich (er war etwa gleich alt wie Nauwach) in übertriebener Beſcheidenheit tief unter den Komponiſten:

„Was aber ſoll nun mir, o Nauwach, von dir ahnen,
Mir, der ich eine gans bin bey gelehrten ſchwanen,
Das du mein Kinderſpiel mit ſolchem Eyfer liebſt,
Und durch dein Singen ihm erſt ſeine Seele giebſt?
Ich bin es ja nicht wert, ich weiß, das meine Sachen,
Mein Tockenwerk und Schaum der jugendt nicht viel machen;
Doch machſt du daß mein Sinn mich ſtoltz zu werden zwingt,
Weil du mich und mit dir das ſchöne Dresden ſingt."

Der Wiedergabe des ganzen Gedichtes, das ſich bei Spitta (a. a. O. S. XV) vollſtändig abgedruckt findet, bedarf es hier nicht. Nur die Verſe, die die Laute als Nauwachs Spezialinſtrument bezeichnen, ſeien noch angeführt:

„Die Laute, deine Ziehr, ſoll bey der Leyer ſtehn,
Die mit den Sternen pflegt am Himmel auff zu gehn."

[1] Spitta, a. a. O. S. XVI, gibt nach einem verfehlten Erklärungsverſuch die Deutung dieſes Wortes auf. — Permeſſus (περμησσός) iſt ganz einfach der Fluß dieſes Namens, der vom Helikon herabkommt und ſich freut, durch den „neuen Bach" Verſtärkung zu erhalten.

[2] Nach Ovid (Metam. XI, 146 ff.) maßen ſich Pan und Apollo vor dem Berge Tmolos in einem Sängerwettſtreit. Tmolos entſchied zu Gunſten Apollos, als Midas hinzukam und das Urteil ein ungerechtes nannte. Dafür ſtrafte ihn der gekränkte Apollo mit Eſelsohren.

Die Aufnahme dieses Lobgedichts in Opitz' Werke ist ein Zeichen für das wachsende Ansehen des Komponisten und Lautenvirtuosen Nauwach. Schon 1623 hatte ja der Verfasser des Lobmadrigals, das den Arie passeggiate beigegeben war, gesagt, „die artigen Töne des trefflichen Nauwach erfreuen so sehr die adeligen Gemüter, daß sie ihm die höchste Schätzung" eintrügen[1]. Auch Paul Fleming rühmte ihn in einem Gedicht als Liederkomponisten[2].

Martin Opitz' Lobgedicht ist die letzte Nachricht, die von unserm Komponisten vorliegt. Die Villanellen tragen die Bezeichnung „Erster Theil". Aber kein zweiter Teil davon ist nachweisbar. Wohl ist es möglich, daß ein solcher erschien und mit der Zeit spurlos aufgebraucht wurde. Denn wir dürfen nicht vergessen, daß von Nauwachs oben erwähnten Werken nur je ein einziges, zufällig erhaltenes Exemplar auf uns gekommen ist. Leicht hätte auch von diesen jede Spur verwischt werden können. Wenn aber Nauwach noch viel veröffentlicht hätte, so wäre doch wohl ein oder das andere Exemplar davon auf die Nachwelt gekommen. Die Dresdner Quellen schweigen über ihn fürderhin; doch glaube ich nicht, daß er von Dresden weggezogen ist, weil er durch seine Ausbildung an den Hof gebunden war. Vermutlich ist er nicht alt geworden. Bis kurz vor Erscheinen des zuletzt herangezogenen Lobgedichts von Opitz (1629) hat er sicher gelebt, denn sonst hätte Opitz einige Worte der Trauer über den Hintritt des Gefeierten in das Gedicht oder einen entsprechenden Vermerk in dessen Titel eingefügt. Im Jahre 1632 weilte aber Nauwach wohl nicht mehr unter den Lebenden: sein Name fehlt in dem Personalverzeichnis[3] der kurfürstlichen Kapelle von 1632. Vielleicht ist er ein Opfer der Pest geworden, die, eine Begleiterin des Krieges, seit 1630 in Dresden aufs furchtbarste wütete. Auf dem Dresdner Hauptfriedhof der damaligen Zeit, dem inzwischen eingegangenen „Zu unsrer lieben Frauen", erhielt er sicher kein durch eine Inschrift bezeichnetes Grab, sonst wäre es in Michaelis' „Dreßdnischen Inscriptiones" angeführt, durch die die Grabschriften von Scandelli, Heinrich Schütz und Adam Krieger auf uns gekommen sind. Auch in Gottlob Oettrichs Verzeichnis der im 17. Jahrhundert in der Dresdner Sophienkirche Beigesetzten erscheint der Name nicht. Denkbar ist es auch, daß Nauwach bei einem Aufenthalt des Hofes in Torgau gestorben ist.

Martin Opitz schloß sein zweites Lobgedicht auf unsern Komponisten mit den Versen:

„Die Künste sterben nicht; so lange man wirdt singen,
So lange wird dein Lob durch Erd' und Lufft erklingen."

Diese Prophezeiung erfüllte sich fürs erste nicht; denn noch im 17. Jahrhundert wurde Nauwach gründlich vergessen. Selbst der emporwachsenden Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts blieb er unbekannt: In Moritz Fürstenaus Studien zur Musik am sächsischen Hofe kommt sein Name nicht vor. Erst die neueste Zeit hat Nauwachs „Lob" wieder zum „Erklingen" gebracht. Hoffen wir, daß es bald möglich werde, seine Villanellen weiteren Kreisen durch einen Neudruck zugänglich zu machen.

---

[1] Vgl. A. Einstein, a. a. O. S. 288.

[2] Vgl. Kretzschmar, a. a. O. S. 14.

[3] Abgedruckt in Moritz Fürstenaus „Beiträgen zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle", Dresden 1849, S. 58 f.

Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahre 1921

Mitgeteilt von

Wilh. Altmann, Berlin

I. Autographe

Aloisi, Giuseppe (Napolitano): Messa a 4 voci concertata a piena Orchestra. Part. (Vienna 1824) [ungedr.].

Bienstock, Heinrich: op. 11 Die Bezwinger des Lebens. Ein Symbol in vier Bildern von T. Fuhrmann u. O. Geller. Part. (1913) [ungedr.].

——: op. 12 Eine Künstlertragödie in 3 Akten. Dichtung von H. H. Hinzelmann. Part. (1914). Klavierauszug gedruckt u. d. Tit.: Sandro der Narr.

Bruch, Max: 195 Briefe an Prof. Dr. Philipp Spitta.

Brunetti, Gaetano: 6 Quartetti a 2 Viol., Va e B. fatto per le ducha d' Alba. Part.

——: 18 Trios (Divertimenti) a Viol., Va e Vcello. Part.

——: op. 1 Sei Quintetti a 2 Viol., 2 Vcelli, Va obl. Per uso del principe di Asturias. Part. (1771).

Chrysander, Friedrich: 177 Briefe an Prof. Dr. Philipp Spitta.

Elsner, Joseph: In oratorium ecclesiasticum Passio d. n. Jesu Christi seu Triumphus evangelii. (Chor u. Orch.) Part. (1838).

Erlebach, Philipp Heinrich: Ich, ich will dich wieder sehen. In Feriam 2. Paschatos à C. A. T. B. 5 Viol. 2 Trombetti. Part.

——: Der Ruhm der Gottlosen stehet nicht lang. Für C. A. T. B. Bc. Part.

Grimm, Julius Otto: Seele und Ton. Hymne, gedichtet v. Levin Schücking, für Chor, Solost. u. Orchester. Part. (1883).

——: Canonische Suite (C) f. Viol., Va u. Vcello. Part. u. St. [ungedr.].

Herzogenberg, Heinrich v.: Kirchen-Cantate auf das Todtenfest für Soli, Chor, Orch. u. Org. Part. (1892).

Kistler, Cyrill: op. 133 Die Kleinstädter. Komische Oper in 3 Akten. Klav.-Ausz. mit Text (1906).

Lortzing, Albert: Ali Pascha. Oper. Part.

Marschner, Heinrich: op. 138 Trio Nr. 5 (1847) [gedr.]

Mottl, Felix: Agnes Bernauer. Ein Trauerspiel in 3 Aufzügen. Dichtung nach Otto Ludwig u. Böttger. Part. (1877/8) [Nur im Klav.-Ausz. gedr.]

Petzold, Christian: (Choralbuch) Orgeltabulatur (1704).

Spontini, Gasparo Luigi Pacifico: Preußischer Kriegergesang dem Preußischen Heere zugeeignet (T. solo, 2 T., 2 B., Orch.) Part. (1840).

Veneziano, Gaetano: Passio (d. n. Jesu Christi sec. Joannem) per il venerdi santo (Soli, Coro, Instr.). Part. (1702).

II. Handschriften

Brunetti, Gaetano: 23 Divertissements [Nr. 6—23 vgl. oben Autographe] p. Viol., Alto et Violonc. St. [19. Jahrh.] [noch ungedr.]

Cantatorium Bambergense. Pergament-Hds. des 15. Jahrh.

——: Pergament-Hds. des 16. Jahrh.

Doles, Joh. Friedr.: 13 achtstimmige Motetten in Abschrift Th. Weinligs. Part.

Geisler, Paul: op. 12 Ein Sylvesterball. Dramatische Pantomime. Part. u. St.

Lortzing, Albert: Rolands Knappen oder Das ersehnte Glück. Romantisch-komische Oper in 3 Akten. Part.

——: Regina. Oper in 3 Akten. Part.

Oktai. Slavische Kirchenlieder nach Tonarten geordnet, in Kruki-Notation aus dem 1. Drittel des 19. Jahrh.

Tartini, Giuseppe: 32 Violin-Konzerte. St. aus dem letzten Drittel des 18. Jahrh.

III. Ältere Musikdrucke

Amon, Johann: op. 109 Trois Quatuors concertants p. Cor., Viol., Alto, Violc. André, Offenbach [nicht im Eitner].

Beczwarzowsky, Anton: Divertissement (G) p. le Pfte. av. accompagn. de Viol. obl. Schlesinger, Berlin [desgl.].

——: op. 48 Rondoletto (Es) f. d. Pfte u. Violc. oder Viol. ⟨oblig.⟩ Schlesinger, Berlin [desgl.].

Blasis, [Francesco Ant. de]: Sextuor p. deux Viol., deux Altos, Violonc. et Basse (tiré de l'opéra d'Omphale). Pacini, Paris [desgl.].

Blasius, Friedrich: op. 48 Trois Trios p. 2 Viol. et Violc. Bochsa, Paris [desgl.].

Brandl, Johann: op. 40 Trois Quatuors p. Flûte, Viol., Alto & Violonc. André, Offenbach [desgl.].

Danzi, Franz: [op. 40!] Quatuor p. le Pfte, Viol., Viola et Violonc. Breitkopf & Härtel, Leipzig [bisher nur in Bibl. Wagener u. Schwerin].

Dumonchau, C[harles]: Trois Duos p. 2 Bassons. André, Offenbach [nicht im Eitner].

Ferrari, G. [d. i. Jacopo Gotofredo]: op. 27 4 Sonatines p. le Pfte av. accomp. d'un Viol. ad lib. Breitkopf & Härtel, Leipzig [bisher nur in Brüssel u. München].

Glachant, A.: op. 1 Trois Duos p. 2 Viol. Simrock, Bonn [nicht im Eitner].

Goepfert, C[arl] A[ndreas]: Quatuor Nr. 2 (B) p. le Clarinette, Viol., Alto et Violonc. Simrock, Bonn [desgl.].

Gyrowetz, Adalbert: Lodoiska — s. Umlauf.

Hirsch, L.: op. 16 Trois duos p. 2 Viol.; op. 21 Trois grands Duos p. Viol. et Vcelle. Weigl, Wien [beide nicht im Eitner].

Hoffmeister, Fr. A.: 6 Duetti p. 2 Viol. Hoffmeister, Wien [nicht im Eitner].

Kotzeluch, [Leopold]: op. 29 Sonate (B) à 4 ms. p. l. Pfte. L. Rudolphus, Hamburg [bisher nur in Wien].

——: op. 42 Trois Sonates p. le Pfte accomp. de Viol. et Violc. 2. édit. André, Offenbach [nicht im Eitner].

Kreutzer, Rodolphe: Trio (F) p. Hautbois ou Clarinette, Basson et Alto. André, Offenbach [nicht im Eitner].

Krommer, Franz: op. 18 Concertino (C) a Flauto, Ob., Viol., 2 Viole, 2 Corni, Violc. et Basso. André, Offenbach [bisher nur in Wien].

Lambranzi, Gregorio: Deliciae Theatrales. Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul [mit Musik]. Teil 1 [nicht vollständig]. Puschner, Nürnberg 1716 [bisher nur in Paris].

Lebrun, L[udwig]: op. 4 Six Duos p. un Viol. et Alto. Götz, Mannheim [nicht im Eitner].

Schmitbaur, M. J.: Quartetto périodique à Flute trav., Viol., Alto et Vcelle. Schmitt, Amsterdam [nicht im Eitner].

Schneider, Georg Abraham: op. 71 Trois Quatuors p. Flûte, Viol., Alto et Violonc. Kühnel, Leipzig [nicht im Eitner].

Tartini, Giuseppe: op. 4—7 Sonates à Viol. seul avec la Basse cont. Paris, Boivin (Le Clerc) [sonst nicht in Deutschland nachweisbar].

Umlauf, [Ignaz] & Gyrowetz [Adalbert]: Lodoiska. Großes Ballet in 3 Aufz. v. Taglioni. Vollständ. Klav.-A. v. M. J. Leidesdorf. Steiner, Wien [nicht im Eitner].

Veichtner, Adam: Simphonie russienne (C). Stimmen. Hartknoch, Riga [bisher nur Bibliothek Wagener, wahrscheinlich deren Exemplar].

Weiß, Fr.: op. 5 Quintuor p. 2 Viol., 2 Altos et Vc. Bureau des Arts, Wien [nicht im Eitner].

Woelfl, J[oseph]: op. 67 Sonate (C) p. le Pfte. av. accomp. de Viol. André, Offenbach [nicht im Eitner].

IV. Neuere Musikalien [auch Neuausgaben älterer Werke]

Fast sämtliche Neuerscheinungen des deutschen Musikverlags als Geschenk für die Deutsche Musiksammlung bei der Preuß. Staatsbibliothek. Hier nur besonders genannt:

Braunfels, Walter: Die Vögel. Ein lyr.-phantast. Spiel. Part. Univers.-Ed., Wien.

Kaminski, Heinrich: Der 69. Psalm f. 8st. gem. Chor, Knabenchor, Tenorsolo u. Orch. Part. Univers.-Ed., Wien.

Pfitzner, Hans: op. 28 Von deutscher Seele. Eine romant. Kantate. Part. Fürstner, Berlin.

Schreker, Franz: Das Spielwerk. Mysterium in 1 Aufzug. Part. Univers.-Ed., Wien.

Siegel, Rudolf: Herr Dandolo. Kom. Oper. Part. Univers.-Ed., Wien.

Vivaldi, Antonio: 6 Sonates originales p. Violoncelle et Piano. Recueill. et annot. p. Marguerite Chaigneau. Réalisation de la Basse-cont. p. W. Morse-Rummel. Senart, Paris [nach der einzig bekannten Pariser Original-Ausg., die Eitner nicht gekannt hat].

Woyrsch, Felix: op. 61 Da Jesus auf Erden ging. Oratorium. Part. Selbstverl., Altona.

V. Textbücher von Opern und Oratorien des 17. und 18. Jahrhunderts

Albergati, Pirro: Gli amici. Pastorale per musica nel Teatro Malvezzi. Bologna 1699 [nicht im Eitner].

——: Giobbe. Oratorio. Poesia del Giov. Batt. Neri. Bologna 1688 [nicht im Eitner].

[Albinoni, Tommaso]: Zenone imperator d' Oriente. Drama per musica. Venetia 1696 [nicht im Eitner].

[Aldrovandini, Ant. Vinc.]: La fortezza al cimento. Drama per musica [Text] de Franc. Silvani. Venetia 1699 [nicht im Eitner].

[Badi, Paolo Eman.]: Le gare dell' inganno e dell' amore. Drama. Venetia 1689 [nicht im Eitner].

Bassani, Giov. Batt.: Il conte di Bacheville. Oratorio. Pistoia 1696 [nicht im Eitner].

Bernardini — s. Marcello da Capua.

[Bertali, Antonio]: Il Ciro crescente, diviso in tre intermezi musicali per il Pastor fido ... da Aurelio Amalteo. Vienna 1661 [bisher nur in Wien].

Bianchini, Giov. Batt.: Sisara. Oratorium [Text] auctore Jo. Ant. Magnani. Romae 1689 [nicht im Eitner].

Biego, Paolo: La fortuna tra le disgrazie 1688 [in Deutschland bisher nicht nachweisbar].

[Bigongiari, Marco]: La tirannide dell' interesse. Tragedia politico morale. Lucca 1653 [nicht im Eitner].

Burono (Boroni), Antonio: Le contadine furlane 1771 [Part. in Dresden].

Capua, Marcello da — s. Marcello.

Cavalli, Francesco: Il Ciro. Drama per musica di Giulio Cesare Sorentino. Venetia 1665 [bisher nur in Venedig nachweisbar].

Cesti, Marc'Antonio: Le disgrazie d'amore. Vienna 1667 [bisher nur in Wien nachweisbar].

Colonese, Filippo: Il martirio d'Antonina e d'Alessandro. Oratorio a 4 voce. Poesia del Salvani Senese. Firenze 1692 [nicht im Eitner].

Conte, Il, di Belfiore. Intermezzo. Venetia 1749.

Costanzi, Giov. Batt.: Roma Giuliva. [Text v.] Abate Gaet. Lemer. Roma 1721 [nicht im Eitner].

Draghi, Antonio: Il secondo Adamo disformato nel riformane il primo. Rappresentazione sacra. Vienna 1699 [nicht im Eitner].

——: L'amore in sogno overo Le nozze d'Odati e Zoriadre. Drama per musica [Textverf. Nic. Minato] [bisher nur in Wien nachweisbar].

——: La patienza di Socrate con due moglie. Scherzo dramatico per musica. Micro-Pragha 1680 [desgl.].

——: Penelope. Drama per musica [Textverf. Nicolo Minato]. Vienna 1670 [nicht im Eitner].

Federici, Francesco: Iezabel. Oratorium ab Abbate Salvatore Mesquita Lusitano poetica structura conditum. Romae 1688 [nicht im Eitner].

Gabrieli, Domenico: Le generose gare tra Cesare e Pompeio. Drama per musica. Venetia 1686 [bisher nicht in Deutschland].

Galuppi, Baldassare: Didone abbandonata. Dramma. Venezia 1764 [bisher nicht in Deutschland].

Gasparini, Francesco: Moisé liberato dal Nilo. Oratorio. [Musik verloren; Text bisher nachweisbar?]

Gazzaniga, Giuseppe: Le donne fanatiche. Dramma giocoso per mus. di Giov. Bertati. Venezia 1786 [nicht im Eitner].

Lanziani, Flavio: S. Clotilde reina da Francia. Oratorio di Giov. Batt. Taroni. Bologna [etwa 1700] [nicht im Eitner].

Legrenzi, Giovanni: Pub[lio] Elio Pertinace. Drama per musica. Venetia 1684 [bisher nur dem Titel nach bekannt].

Lotti, Antonio: Il Trionfo della Innocenza. Drama per musica. Venetia 1692 [bisher nur dem Titel nach bekannt].

Mancini, Francesco: Il cavalier Bertone e Mergellina. Intermezzo p. musica. Venetia 1731 [nicht im Eitner].

Marcello da Capua: L'ultima che si perde è la speranza. Farsa di 1 atto. Venezia 1792 [nicht im Eitner].

Pagliardi, Giov. Maria: Numa Pompilio. Drama per musica di Matteo Noris. Venetia 1674 [bisher nur in Venedig u. Wien nachweisbar].

[Pallavicini, Carlo]: Galieno. Drama di Matteo Noris. Venetia 1676 [bisher nur in Venedig u. Wien].

[Partenio, Giov. Dom.]: Flavio Cuniberto (Poesia di Matteo Noris). Firenze 1702 [nicht im Eitner].

Pastor fido ridicolo, Il. Scherzo comico in musica. Venezia 1739 [kaum sonst nachweisbar].

Pelope geloso, Il. Inventione drammatica del Dottor G. Francesco Marcello [Komponist unbekannt. Vienna?] 1659 [sonstiger Fundort bekannt?]

Perti, Giacomo Antonio: S. Galgano. Oratorio. Poesia da ... Giac. Ant. Bergamori. Bologna 1703 [bisher nur in Bologna].

[Polani, Girolamo]: Chi ha fà l' aspetto. Drama comico [Poesia di Franc. Passarini]. Venezia 1717 [nicht im Eitner].

Polaroli, Carlo Francesco: Il giorno di notte. Drama per musica [Poesia] di Matteo Noris. Venezia 1704 [nicht im Eitner].

[——]: Tito Manlio. Drama per musica [Verf. Matteo Noris]. Firenze 1696 [sonst nachweisbar?]

——: La pace fra Tolomeo e Seleuco. Drama per musica [Textverf. Adriano Morselli]. Venetia 1691 [nicht im Eitner].

[——]: Il pastore d' Anfriso. Tragedia pastorale per musica. (Textverf. Girol. Frigimelica Roberti). Venetia 1695 [desgl.].

[——]: Rosimonda. Tragedia per musica (Textverf. Girol. Frigimelica Roberti). 2. Impressione. Venetia 1696 [nicht im Eitner].

——: Venceslao. Drama per musica. [Text v.] Ap. Zeno. Venezia 1703 [desgl.].

Ribon: Parodies bachiques sur les airs et symphonies des opera [vornehmlich von Lully.] Amsterdam 1696 [bisher nur in Bologna].

Sandoni, Pier Giuseppe: Il martirio di S. Benedetta. Oratorio del Francesco Magagnoli. Bologna 1704 [nicht im Eitner].

Scarlatti, Alessandro: Il Figlio delle Selve. Dramma per musica. Torino 1699 [nicht im Eitner].

[——]: Il trionfo della libertà. Tragedia per mus. Venezia 1707 [bisher nur in Brüssel].

Silvani, Giuseppe Antonio: Giesu nato. Oratorio. Poesia del Giacomo Ant. Bergamori. Bologna 1697 [nicht im Eitner].

Stradella, Alessandro: La Susanna. Oratorio [Textverf. J. B. Giardini] [bisher nur in Brüssel u. Modena].

Ziani, Marc' Antonio: L'Elice. Balletto. Poesia del Domenico Federici. [Wien?] 1666 [nicht im Eitner].

——: Creonte. Drama per musica nuovamente riformato. Venetia 1691 [nicht im Eitner].

[——]: Il duello d' amore e di vendetta. Drama per musica. Poesia di Francesco Silvani. Venezia 1700 [desgl.].

——: La Falsirena. Drama per musica [poesia] di Rinaldo Cialli. Venetia 1690 [nicht im Eitner].

——: L' inganno [desgl. wie Il duello].

——: La profezie adempite e le figure illustrate. Vienna 1702 [bisher nicht nachweisbar].

——: La virtu trionfante dell' amore e dell' odio. Drama per musica [poesia] di Francesco Silvani. Nova impressione. Venetia 1691 [nicht im Eitner].

Bücherschau

Bach-Jahrbuch. 17. Jahrgang 1920. Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Arnold Schering. Druck u. Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Den wissenschaftlichen Aufsätzen gehen in diesem Jahrbuch einige allgemeine Beiträge voran. Schering widmet dem am 26. Jan. 1921 verschiedenen Oskar v. Hase herzliche Worte des Dankes im Namen der Bachgemeinde. Generalsuperintendent D. Hans Schöttler teilt die Predigt mit, die er beim achten deutschen Bachfest in der Thomaskirche zu Leipzig gehalten hat, und Bernh. Friedr. Richter gibt einen Neudruck des Nekrologs auf Seb. Bach aus der „Mizlerschen Bibliothek". Der Neudruck wird allen Bachfreunden willkommen sein, da das Original bereits recht selten geworden ist, nur hätte noch die Seitenangabe aus Mizlers Bibliothek hinzugefügt werden müssen, damit man den Neudruck auch zu Zitierungen heranziehen kann. — Andreas Moser bringt eine weitgreifende Studie über „Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein". Ausgehend von den Bearbeitungen und Übertragungen für andere Instrumente stellt Moser fest, daß kaum ein zweites Werk der deutschen Violinliteratur eine so weite Verbreitung zu Lebzeiten des Autors gefunden hat, wie Bachs Sonaten und Partiten. Interessant ist sein Nachweis, daß die Cdur Fuge bereits 1798 in Jean Baptiste Cartiers „L'art du violon" gedruckt vorliegt, also mehrere Jahre vor der ersten deutschen Ausgabe bei Simrock in Bonn. Moser charakterisiert die verschiedenen Ausgaben bei Simrock, David, Schumann und Hellmesberger, geht auf die einzelnen Lesarten ein und schließt diesen einführenden Teil mit geigerischen Anmerkungen und Betrachtungen über das mehrstimmige Spiel, insbesondere über das Arpeggieren von unten nach oben und umgekehrt. In einem zweiten Abschnitt beschäftigt sich Moser mit dem Spiel der Sonaten. Er erzählt von Lipinski, David und vor allem von Joachim, der als erster die Sonaten ohne jede Begleitung öffentlich spielte. Joachims Praxis des mehrgriffigen Spiels wird dann unter Beifügung eines reichen, aus eigner Erfahrung geschöpften Materials eingehend besprochen. Die Frage der Bachschen Violintechnik führt auf die Erörterung der bekannten Scheringschen Theorie vom deutschen Violinbogen mit seinem am „Härpflein" durch den Daumen geregelten Haarbezug und zur Diskussion über Schweitzers Ausführungen über den flachen Steg. Moser gibt eine Kritik beider Theorien, indem er einmal auf die Verbreitung des italienischen Schraubenbogens hinweist, dann aber auch die aus der Theorie sich ergebenden praktischen Konsequenzen zieht. Er lehnt einen Kompromiß in der Art, daß man italienische Stücke mit dem italienischen, deutsche mit dem alten Bogen gespielt habe, aus praktischen Erwägungen ab. Man wird in dieser Frage allerdings noch praktische Versuche abwarten müssen, worauf auch Schering hinweist, kann aber wohl schon heute sagen, daß die durch den alten Bogen zu erreichenden Vorteile zum mindesten durch viele Nachteile im Ton und Strich mehr als reichlich aufgewogen werden. Die von Schweitzer gezogenen Folgerungen weist Moser mit vollem Recht zurück, pflichtet ihm aber gern in der stilistischen Forderung bei, daß die Sonaten nur im Rahmen der Kammermusik am rechten Ort stehen. So gibt Moser eine Fülle von Material und Anregungen, die der Geschichte wie der Praxis in gleichem Maße wertvolle Erkenntnisse und Erfahrungen zuführen. — Einen Beitrag zur Figurenlehre bietet Paul Mies, der bereits in der ZfM (IV, 5) über die Behandlung der Frage im 17. und 18. Jahrhundert berichtet hat. Das gleiche Thema verfolgt er hier in den Bachschen Werken. Bachs Fragebehandlung bevorzugt die aufsteigende Melodie und die phrygische Kadenz, bringt aber daneben auch andere Gestaltungen. Eine historische und theoretische Einordnung sichert die im Einzelnen von Mies aufgestellten Ergebnisse. — Arnold Schering behandelt im Schlußbeitrag die „Besetzung Bachscher Chöre". Er geht auf das konzertierende Element in den Bachschen Chorwerken ein und weist aus Einzeichnungen in die autographen Stimmen und aus den Besetzungsverhältnissen nach, daß Bach fast in allen Werken, auch wo kein besonderer Wink gegeben wird, mit einem Alternieren zwischen Concertat- und Ripienstimmen rechnet. Eine große Zahl von Beispielen stützt seine Ansicht. Sie liegt zweifellos im Geist und Charakter der Bachschen Kunst. Auf diese Verhältnisse gerade in unserer Zeit mit Nachdruck aufmerksam zu machen, verdient besonderen Dank. Die Frage der Wiederbele-

bung dieser Praxis ist allerdings nicht so leicht zu entscheiden. Schering schlägt selbst die Teilung in einen großen und kleinen Chor vor. Aber auch so ergeben sich Schwierigkeiten, die mit unserer eigenen Einstellung zu Bach, mit unserem Fühlen und Aneignen seiner Kunst eng zusammenhängen. Georg Schünemann.

Beethoven, L. van. Fidelio. Oper in zwei Aufzügen. Mit einer Einführung v. Richard Specht. (Wiener Textbibliothek.) kl. 8°, XVI, 42 S. Wien 1922, Universal-Edition. 2 *M*.

Beethoven-Buch, Ein Wiener. Hrsg. von Alfred Orel. gr. 8°, 248 S. mit vielen Tafeln u. Abb. im Text. Wien [1921], Gerlach & Wiedling.

Dieses schöne und ein Bibliophilenherz selbst im einfachsten Gewande, einer Bibliotheksausgabe, erfreuende Buch ist aus der Ausstellung erwachsen, die die Stadt Wien anläßlich der Wiederkehr von Beethovens 150. Geburtstag veranstaltet hat: der Referent der Musikabteilung der Wiener Stadtbibliothek, Alfred Orel, hat das Verdienst, die Anregung zu dieser Vereinigung fast gleichmäßig wertvoller Studien gegeben zu haben; er selbst hat außer dem Vorwort eine gediegene Studie über „Beethoven und seine Verleger" beigesteuert, die das Thema zum erstenmal im Zusammenhang behandelt und manches Neue bringt. Unmittelbaren Bezug auf die Ausstellung nimmt der Beitrag von Wilhelm Engelmann „Beethoven-Reliquien in Wien"; er bespricht Wert und Herkunft der in Wien immer noch erstaunlich zahlreichen Erinnerungsgegenstände, die im Rathaus zu sehen waren; mit den zurzeit noch täglich vor Augen liegenden Erinnerungsstätten beschäftigt sich ein offenbar ganz intimer Kenner, Alois Trost („Über einige Wohnungen Beethovens"), der gleichsam als Anhang auch eine sehr reizvolle Studie über Moriz v. Schwinds Bild „Die Symphonie" beigibt. Den weiteren Schauplatz behandelt Joh. Eugen Probst in einer Schilderung der „Stadt" zur Zeit von Beethovens Lebzeiten; aus den bekannten Daten erwachsen bei Hermann Reuther („Beethovens Konzerte") und Raoul Biberhofer („Beethoven und das Theater") lebendige, vielfach neu beleuchtete Darstellungen. Ganz besonders schätzt unsereins die ausgezeichneten Beiträge von Ludwig Böck über „Die Gesellschaft" und von Karl Wagner über „Beethovens Beziehungen zur zeitgenössischen Literatur und Presse", weil in beiden zwei Fachkenner mit leichter Hand Fäden knüpfen, deren Enden der Musikhistoriker nur mühsam zu fassen imstande ist: im ersten zeigt sich plastisch, wie sich der Übergang der Wiener Musikpflege aus den Kreisen der Aristokratie in die des Bürgertums vollzieht, und all die Namen, die uns aus Beethovens Widmungen vertraut sind, ordnen sich zum anschaulichen Bilde; im zweiten zieht der ganze literarische Parnaß, mit dem Beethoven zu tun hatte, vorüber, von den illustren Größen bis zu den kleinen Journalisten. — Aus dem ganzen Buch steigt lebendig der Umriß und Hauch der einzigen Stadt auf, die es, da sie selbst Musik ist, seit je wie Beethoven noch jedem Musiker angetan hat; wenn wir etwas vermissen, so ist es ein Beitrag des Nestors der Wiener Beethoven-Forschung, Theodor v. Frimmels. A. E.

Bie, Oscar. Im Konzert. Ein leitmotivischer Text. Mit 54 Steinzeichnungen [im Text u. auf Tafeln] v. Eugen Spiro. 2. Aufl. 4°, 49 S. Berlin [1922], J. Bard. 200 *M*.

Chop, Max. Joh. Seb. Bach. Matthaeus-Passion. Oratorium. Geschichtl. u. musikal. analysiert ... (Neudruck). kl. 8°, 88 S. (Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Bd. 15.) Leipzig 1922, Ph. Reclam jun. 5 *M*.

Coleman, Satis N. Creative music for children. A plan of training based on the natural evolution of music etc. 8°. New York 1922, Putnam. 3 $ 50 c.

Downes, Olin. The lure of music, picturing the human side of great composers with stories of their inspired creations. 8°. New York 1922, Harper. 1 $ 50 c.

Der Freischütz. Friedrich Kinds Operndichtung u. ihre Quellen. Hrsg. v. Felix Hasselberg. Mit den 8 Kupfern zum „Freischütz" nach Ramberg, den Bildnissen August Apels u. Friedrich Kinds u. je einer Nachbildung aus Kinds Handschrift des „Freischütz" und Webers Partitur. kl. 8°, 131 S. Berlin [1921], Dom-Verlag.

Man kann sich zum Jubiläum der ersten „Freischütz"-Aufführung nicht leicht eine reizvollere Gabe denken — es müßte denn die ersehnte Wiedergabe der autographen Partitur Webers sein — als dies reich und geschmackvoll ausgestattete Büchlein. Es vereinigt den betreffenden Abschnitt aus den „Unterredungen

von dem Reiche der Geister" (1730), dann die auf ihm fußende Volkssage von Johann August Apel aus dem „Gespensterbuch" von 1810, und endlich als das unsterlich gewordene literarische Enkelkind den Text von Friedrich Kind, nach der 3. Aufl. des Textbuches von 1823 genau wiedergegeben (also mit der von Weber unkomponiert gelassenen Eingangsszene zwischen Agathe und dem Eremiten); eine kleine Beigabe ist Grillparzers gallige und doch sehr witzlose Parodie auf die Wolfsschluchtszene aus dem Jahre 1822. Ein kluges und sorgfältiges Nachwort des Herausgebers gibt alle nötigen Daten und überläßt es dem Leser, den Vergleich zwischen der Fassung Apels und Kinds selbst zu ziehen. Das ist ja vor und seit Ambros („Bunte Blätter" I, 1872) oft geschehen, und darauf hingewiesen worden, wie Kind die Fabel aus der Gegenwart sehr glücklich in die Zeit nach dem großen Krieg verlegt, wie er den tragischen Ausgang der Erzählung durch die Einführung des Eremiten mit seinen geweihten Rosen zum guten Ende umgebogen hat; wieviele Einzelzüge und Redewendungen er beibehalten konnte. Sein eigenstes Eigentum, sein wirklicher Einfall war die Zusammenziehung des (bei Apel gutartigen) zweiten Jägerburschen und des unheimlichen Stelzfußes in eine Person — der Kaspar ist wirklich seine Schöpfung. Und die verdient, daß man ihm, nach Goethes Wort, „einige Ehre" geben sollte. A. E.

Hambourg, Mark. How to become a pianist. 8°. London 1922, Pearson. 3 sh. 6 d.

Hellinghaus, Otto. Beethoven. Seine Persönlichkeit i. d. Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen, seinen Briefen und Tagebüchern. 2. u. 3. verm. Aufl. kl. 8°, 261 S. (Bibliothek wertvoller Denkwürdigkeiten, Bd. 5.) Freiburg i. Br. 1922, Herder & Co. 13 *M*.

Hervey, Arthur. Saint Saëns. 8°. New York 1922, Dodd, Mead. 2 $.

Hoffmann, E. T. A. Undine. Zauberoper in drei Aufzügen. Dichtung von Friedrich de la Motte-Fouqué. Neu bearbeitet v. Hans v. Wolzogen. Vollständiges Buch. Hrsg. v. G. R. Kruse, mit einer Einleitung v. Hans v. Wolzogen. kl. 8°, 55 S. (Opernbücher 83. Bd.) Leipzig [1922], Ph. Reclam jun.

Für historische Forschung ist diese Neuausgabe nicht brauchbar; sie dient ganz dem praktischen Zweck einer Neuaufführung, die der Hundertjahrtag von E. T. A. Hoffmanns Tod etwa zeitigen könnte. Der alte Bayreuther Paladin hat den Text dieser ersten romantischen Oper, die schon mit einem richtigen Liebestod schließt, durch Vermeidung je einer Verwandlung im 2. und 3. Akt einfacher gestaltet, den prosaischen und etwas platten Dialog des Originals durch knappe Verse ersetzt und auch in den gesungenen Teilen da und dort geschickte poetische Retuschen vorgenommen. A. E.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1921. 28. Jahrg. Statistischer Teil. Jahresbericht — Totenschau — Bibliographie. Von Rudolf Schwartz. Lex.-8°, 48 S. Leipzig 1922, C. F. Peters.

Aus besonderen Gründen erscheint in diesem Jahre der statistische Teil des Peters-Jahrbuchs gesondert, und erscheint dafür erfreulicherweise wieder am Jahresbeginn; die Aufsätze sollen im Herbst folgen. Er enthält aus der Feder des hochverdienten Bibliothekars, Rudolf Schwartz, den Jahresbericht, die Zusammenstellung der Totenschau und die jetzt wieder vollständige Bibliographie der internationalen musikwissenschaftlichen Jahresproduktion; eine höchst dankenswerte Neuerung ist das Verzeichnis der anno 1921 bei den Universitäten Deutschlands, Österreichs und der Schweiz eingereichten musikwissenschaftlichen Doktordissertationen. A. E.

Koechlin, Charles. Etude sur les notes de passage. 8°, 77 S. Paris 1922, Le Monde Musical. 5 Fr.

Koller, Eugen. Franz Josef Leonti Meyer v. Schauensee 1720—1789. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Schweiz im 18. Jahrhundert. 8°, VI u. 138 S. mit 1 Bildnis. Frauenfeld 1922, Huber & Co.

Lederer, Max. Heinrich Joseph von Collin und sein Kreis. Briefe u. Aktenstücke. Mit einer Einleitung u. Anm. hrsg. (Aus: Archiv f. österr. Gesch. Bd. 109/10.) gr. 8°, 220 S. Wien 1921, A. Hölder (Akad. d. Wiss. in Komm.) 27 *M*.

Musikergilde, Die. Ein Jahrbuch der Neudeutschen Künstlergilden, hrsg. von Karl Gofferje. (2.) gr, 8°, 48 S. Rudolstadt 1922, Greifenverlag. 35 *M*.

Niemann, Walter. Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten

Vergangenheit. 9. bis 14. völlig umgearb. Aufl. 8°, 284 S. Berlin 1921, Schuster & Loeffler.

Der stark ephemerische Charakter eines Buches wie das vorliegende, zuerst 1919 erschienene, bedingt öftere Neuauflagen. Gründlichkeit und Umsicht, mit der Verf. diesmal Hand an sein Werk gelegt hat, verdienen vollste Anerkennung. Schon rein äußerlich hilft der nunmehr für Namen und Stichworte eingeführte Sperrdruck der in einer solchen Fülle von Stoff nicht leichten Übersicht. Umgruppierungen und Zusammenfassungen von ganzen Kapiteln und Kapitelteilen, Ausbau historischer Exkurse, z. B. über das italienische Klavierspiel (S. 72), haben das Bild dieser Auflage gegenüber der früheren wesentlich verändert. Vor allem aber ist die Wertung der Pianistenpersönlichkeiten mit der Zeit gegangen, zum mindesten, wo es nötig war, vertieft und klarer herausgestellt worden (z. B. E. d'Albert, M. Pauer, bei dem es heute mehr als früher galt, das Märchen vom kühlen Akademiker aus der Welt zu schaffen). Das frühere Kapitel „Wunderkinder" ist ganz gestrichen, was an ehemaligen Wunderkindern sich durchgesetzt hat, findet man an anderer passender Stelle namhaft gemacht. Es ist sehr lehrreich, an Hand der beiden Auflagen zu verfolgen, was heute von ehemaligen Wunderkindern nicht einmal einer Namensnennung mehr wert ist. Besonders dankenswert war ein neuer Abschnitt „Von Impressionisten und Expressionisten des Klavierspiels", unter denen ich nur den Namen der an anderer Stelle beiläufig genannten Karin Dayas-Söndlin vermisse.

Willi Kahl.

Pfordten, Hermann von der. Beethoven. (Wissenschaft u. Bildung 17.) 4. durchges. Aufl. kl. 8°, VIII, 144 S. Leipzig 1922, Quelle & Meyer. 24 *M*.

Pichard du Page, René. Augusta Holmès. 8°. Paris 1921, Fischbacher; u. Versailles, M. Dubois.

Porte, John F. A great American tone poet, Edward Mac Dowell, his life and music. 8°. London 1922, Paul Kegan. 7 sh. 6 d.

Prosniz, Adolf. Grundriß der allgemeinen Musiklehre für Musiker und Musiklehranstalten. H. 1. 2. gr. 8. 1 (9. Aufl.) X u. 52 S.; 2 (6. Aufl.) XII u. 60 S. Wien 1922, Universal-Ed. Je 7,50 *M*.

Reinhart, Hans. Der Sonne-Geist v. Friedrich Klose. Themat. Führer. gr. 8°, 29 S. Wien 1922, Universal-Edit. 2 *M*.

Russo, Egidio. La Tonografia o Stenografia musicale per tutti (Estratto da „La Propaganda Stenografica"). 8°, 8 S.

Russo, Egidio. La Tonografia o Stenografia Musicale per tutti. Sistema razionale di scrittura concretato in soli 24 lezioni. qu. 8°, 64 S. (hektographiert.) Triest 1922, Selbstverlag (E. Russo, Triest, Via Tigòr Nr. 11.)

Schlosser, Julius. Unsere Musikinstrumente. Eine Einführung in ihre Geschichte. Mit 78 Abb. auf 24 Taf. gr. 8°, 80 S. Wien 1922, A. Schroll & Co. 75 *M*.

Sitte, Heinrich. Bachs „Chromatische" eingeleitet und erklärt ... [Schriftenreihe der Preußischen Jahrbücher Nr. 5.] 8°, 63 S. Berlin 1921, Georg Stilke.

An diesem Schriftchen ist manches sehr seltsam, am seltsamsten, wie es in die Schriftenreihe der Preuß. Jahrbücher geraten ist. Ein begeisterter Dilettant, Professor der Archäologie an der Innsbrucker Universität, ist da am Werk, an Bachs Chromatischer Fantasie und Fuge ihn selbst am meisten erschütternde Entdeckungen zu machen. Er stellt zunächst fest, daß diese Fantasie und Fuge „seit ihrem Entstehen [!] und weiteren Bekanntwerden dauernd als das eindrucksvollste [!] Werk der ganzen Klavier-Literatur anerkannt" sei. Im Lauf 25jähriger Befassung mit ihr kommt ihm endlich die Erkenntnis ihres allein richtigen, „reinlichen" Vortrags; er merkt, daß das Thema der Fuge aus einer Versetzung der Lettern b–a–c–h bestehe, ein Geheimnis, das „durch rund 200 Jahre den Ohren, den Blicken fast [!] verborgen blieb"; und er rangiert endlich die „Chromatische" unter die paar „höchsten Kunstwerke", als welche ihm gelten (S. 54) Goethes Faust, Beethovens „Neunte", Dantes Commedia, Giottos Fresken in der Scrovegni-Kapelle, der Zeus und die Akropolis des Phidias, „zu welchen Bachs ‚Chromatische' sich nun gesellt hat".

Wozu wir den Herrn Professor und die staunende Mit- und Nachwelt aufrichtig beglückwünschen.

A. E.

Stoeving, Paul. Die Meisterschaft über den Geigenbogen. Die kunstgerechte Anwendung des Bogens u. die Feinheiten in der Bogen-

führung. Deutsche Übersetzung des Orig.-Werkes: The Mastery of the bow and bowing subtleties von Hans Bernhoff. kl. 8°, XII, 230 S. Leipzig 1922, C. F. Kahnt. 60 *M*.

Verdi, Giuseppe. Ein Maskenball ... Mit einer Einführung von R. Specht. kl. 8°, 32 S. Wiener Textbibliothek. Wien 1922, Universal-Edit. 2 *M*.

Verdi, Giuseppe. Der Troubadour. Textb. Neu-Übertr. v. Rich. Specht. kl. 8°, 60 S. Wiener Textbibliothek. Wien 1922, Universal-Edit. 2 *M*.

„Verzaubertes Rokoko", Mozartgeschichten von J. P. Lyser. Mit Illustrationen nach Lithographien von J. P. Lyser. Mit Nachwort v. Richard Smekal. 8°, 219 S. Hamburg u. Berlin 1921, Hoffmann & Campe Verlag.

Nicht nur das Drama (Goethes „Tasso", Oehlenschlägers „Corregio", Grillparzers „Sappho") hatte bekannte Künstlererscheinungen zum Gegenstande dichterischer Behandlung gemacht und war, wie das eines Deinhardstein, in leere Spekulation mit dem vom Publikum als bequeme Etikette hingenommenen berühmten Namen hinuntergesunken, auch im romantischen Roman und in der Novelle hatte sich diese Strömung durchgesetzt: Novalis, Tieck, E. Th. A. Hoffmann, Lewald, Th. Drobisch, Rellstab, A. v. Ungern-Sternberg, Rochlitz und andere waren dem talentierten Joh. Peter Lyser vorangegangen, als er 1834 seine erste Künstlernovelle „Vater Doles und seine Freunde" in der Neuen Zeitschrift für Musik mit der charakteristischen, weil erlogenen Anschrift „Blätter aus dem Tagebuche eines ehemaligen Thomasschülers" erscheinen ließ, deren Held der Meister ist, für dessen Kunst zu werben dem eigentümlichen Manne eine Lebensaufgabe erschien: W. A. Mozart. Das zunächst ohne Verfassernamen veröffentlichte Stück wurde 1835 noch einmal gedruckt und fand schließlich 1856 in nicht gerade glücklich erweiterter Gestalt Aufnahme in Johann Friedrich Kaysers zu Mozarts hundertstem Geburtstage herausgebrachtem „Mozartalbum", und wird nun mit elf anderen Mozartgeschichten, von denen fünf hier zum ersten Male erschienen waren, vom Originalverleger im Neudruck vorgelegt. Lysers ethische Tendenz und sein prachtvoller, durch flüchtige Arbeit allerdings bisweilen gefährdeter Vortrag rücken ihn in die Nähe Hoffmanns, und man begreift, daß die Leser von Schumanns Zeitschrift seine Mitarbeit wünschten, und versteht, daß das Publikum noch seine Ware begehrte, als er innerlich schon mit der Künstlernovelle abgeschlossen hatte und in ihr nicht mehr sehen konnte, als die milchende Kuh. — Was die hier neu vorgelegten, großenteils nach 1845 verfaßten Mozartnovellen auch uns Heutigen, die wir mit Mißtrauen an das von ihnen vertretene Genre gehen, so erfreulich macht, ist neben dem unbezweifelbaren Talent des Erzählers Etwas, worauf er, der zur Psychologie des Künstlers auf seine Weise beizutragen wünschte, vielleicht nur als auf eine Nebensache geachtet hat: es ist die glückliche Herausarbeitung des geistigen Klimas und der seelischen Landschaft der Kaiserstadt. Die dem Neudruck aus der Vorlage mitgegebenen Zeichnungen Lysers gehören, naiv, und nicht an die bekannten Beethovenskizzen heranreichend, wie sie sind, zu seiner Erscheinung als der eines echten Romantikers. Th. W. Werner.

Wagner, Richard. Der Fliegende Holländer. Mit einer Einführung u. Thementafel von Rich. Specht. kl. 8°, XXII, 36 S. Wiener Textbibliothek. Wien 1922, Universal-Edit. 2 *M*.

Wagner, Richard. Lohengrin. Mit einer Einführung u. Thementafel von Rich. Specht. kl. 8°, XV, 51 S. Wiener Textbibliothek. Wien 1922, Universal-Edit. 2 *M*.

Wandrey, Conrad. Hans Pfitzner. Seine geistige Persönlichkeit und das Ende der Romantik. kl. 8°, 92 S. Leipzig 1922, H. Haessel. 40 *M*.

Widmann, Bernhard. Johann Nucius, Abt von Himmelwitz. Ein Altmeister der klassischen Polyphonie. S.-A. aus Cisterzienser-Chronik, 32. Jahrg. 32 S. Bregenz, Teutsch.

Das Leben des Nucius verläuft äußerst einfach, ist aber reich an sympathischen Zügen. Wohl in Görlitz noch von Johann Winkler in der Musik unterrichtet, tritt er nach seinem dreißigsten Lebensjahr als Mönch ins Kloster Rauden ein, wird 1591 Abt in dem kleinen, armen Himmelwitz, hält eine nette Freundschaft mit dem Dichter und Musiker Georg Wolff aus Huldschönau, lebt sonst ganz zurückgezogen und von schweren Leiden heimgesucht, segnet am 25. März 1620 das Zeitliche. An Werken hinter-

ließ er Messen (nur eine komplett erhalten), Motetten (lib. I ist nicht chronologisch nach der Entstehungszeit derselben geordnet, wie Verf. meint, sondern hauptsächlich nach deren Verwendung in Liturgie und Kirchenjahr zusammengestellt; lib. II enthält auch deutsche Lieder) und die theoretische Schrift Musices poeticae etc. Seinen Geist hatte er genährt vor allem an der Kunst Lassos (s. auch ZfM III, 441).

Abt B. Widmann hat in vorliegender Studie seinem verewigten Ordensgenossen ein recht ansprechendes literarisches Denkmal gesetzt. Jedoch spricht aus dem stilkritischen Teil derselben zu sehr der musikwissenschaftliche Liebhaber, welcher in erster Linie seine Mitbrüder auf den bedeutendsten Komponisten ihres Ordens aufmerksam machen will. Da bleibt also für den Fachmann noch ein gutes Stück Arbeit übrig, um die feineren Verästelungen der Polyphonie des Nucius, die persönliche Note in seinem Schaffen, die inneren Beziehungen seiner Kunst zu Lasso genauer klarzulegen (vielleicht [?] auch solche zu Handl, welcher ja einige Zeit in Görlitz war [s. Mantuani in DTÖ, VI, 1. T., Jacob Handl (Gallus), und Kurt Huber, Ivo de Vento, Münch. Diss. 1918, S. 101]). Dann ist noch des Nucius' Musices poeticae etc. historisch genauer einzustellen. A. Schering [Die Lehre von den musikalischen Figuren, Kirchenmus. Jahrbuch XXI (1908), Regensburg] findet die Lehre von den mus. Figuren bei Nucius erstmals ausgebildet; und K. Huber [a. a. O.] macht darauf aufmerksam: „Die Bestrebungen und die Praxis der ‚Musica reservata' sind der Boden, aus dem die Lehre der musikalischen Figuren und damit ein Hauptglied in der Ästhetik der folgenden Jahrhunderte erwächst". Da kommt also Nucius eine besondere Bedeutung zu und wäre darum sein Reservatastil noch eingehender zu untersuchen, auch ist der Aufsatz von Reinhold Starke, Johannes Nux in MfM Bd. 36 (1904) durch vorliegende Arbeit nicht ganz entbehrlich geworden. O. Ursprung.

Wilmshurst, W. L. Parsifal. A study of Wagners music drama. 8°. London 1922, P. Lund. 1 hs. 6 d.

v. Wöß, Jos[eph]. Die Modulation. Ein Lehrbuch. gr. 8°, VIII u. 468 S. Wien, Leipzig o. J. [Vorwort von Weihnachten 1920], Universal-Edition.

So gern man zugeben wird, daß für die Ausbildung des Komponisten die systematische Aufzeigung der von der Praxis beschrittenen, von der Theorie nach ihrer besonderen Art bestimmten Wege von Wert sei, so sicher wird man sagen dürfen: der Eintritt in die Beschäftigung mit dem Übergang von einem in das andere Tonsystem ist dem bis dahin gebunden und bedächtig hinwandelnden jungen Adepten erster Wink der Freiheit, erste Möglichkeit zur Ausmünzung eigenen Goldes. Das prägt sich auch in der Abmessung des Raumes aus, der diesem Gebiet im gesamten Bezirk der Harmonielehre zugebilligt wird: von vierzehn vor- und nachriemannischen Lehrbüchern bedürfen nur vier zur Darstellung der Modulationslehre eines größeren Raumes als des zehnten Teils ihres ganzen Umfangs; sieben bleiben bestimmt und zum Teil erheblich darunter. Ein selbständiges Lehrbuch verfaßte Jadassohn, Reger gab Beiträge, und neuerdings hat St. Krehl der Darstellung der Modulation den dritten Teil seines Harmonielehrbuchs eingeräumt. Nun tritt Wöß mit einer in schwerstem Panzer einer funkelnden Systematik einherschreitenden Darstellung auf den Plan. Simon Sechters ihm durch den Mund Franz Krenns überlieferte Grundanschauungen baut der Verfasser in logisch strenger Art aus, indem er das Modulationsmittel aufzeigt und bespricht, und sodann die Wege erläutert, die man mit seiner Hilfe betreten kann. In zwei kleineren, die Modulation ohne Modulationsakkord und abschließende Einzelfragen behandelnden Kapiteln und einem großen, das der Modulation mittels Modulationsakkordes gewidmet ist, arbeitet der Verfasser den Stoff in wahrhaft klassischer Gewissenhaftigkeit durch in der Hoffnung, dem Kirchenorganisten, an den er sich zunächst wendet, mit Darreichung des Stabes der musikalischen Logik vor Verirrungen und Entgleisungen in gustibus zu schützen. Aber seine Logik ist so gestellt, daß sie mehr summiert, als die Wurzel zieht. Goethes Wort: „Ältestes bewahrt mit Treue" steht vor einem Spiegel, der dies Bild zurückwirft: „Freudig angeschaut das Neue". Und das Neue, in diesem Falle Riemanns Funktionentheorie, hätte dem Verfasser größere Bogen geschlagen und die Erwähnung gar mancher Einzelheit erspart. Daß das Buch aber reich ist an Beobachtungen und Ausblicken fesselnder Art, daß es auf jeder Seite die Hand des ausgezeichneten Musikers verrät, sei freudig zugestanden. Th. W. Werner.

Neuausgaben alter Musikwerke.

Sorqueray, Antoine. Pièces de viole, 1re suite. Transcrites pour violoncelle par Ed. Kasler et J. G. Prod'homme. J. et W. Chester.

Das Violinspiel in Deutschland vor 1700. 12 Sonaten für Violine u. Klavier und eine Suite für Violine allein aus dem 17. Jahrhundert, hrsg. u. für den Vortrag bearbeitet v. Gustav Beckmann. 5 Hefte. Berlin [1921], N. Simrock.

G. Beckmann hat mit der Herausgabe dieser vor allem für den Forscher, aber auch für den Spieler wertvollen Sammlung, die sich würdig an die ähnlichen Publikationen von David, Wasielewski, der österreichischen Denkmäler (Biber), Torchi usw. anreiht, ein Versprechen eingelöst, das er in seinem gleichnamigen Buch vor einigen Jahren gegeben hat (s. ZfM I, 1). Die neue Publikation ist die Beispielsammlung zu dem Buche, wie das Buch die Sammlung erschöpfend erläutert; weshalb wir uns hier mit wenigen Worten begnügen dürfen. Die Reihe der einzelnen Werke führt von den Italienern wieder zum wenigstens italianisierten Deutschen: sie beginnt mit der Sonate Gio. Paolo Cimas von 1610 (eigentlich eine Triosonate, wie ich schon früher betont habe), von Kanzonentypus, und ein sehr reines Ideal des Duettierens ausprägend, mit einer Bdur-Sonate von Marco Uccellini (1649) der Frescobaldischen Form a B a B' a, deren Feinstes das Adagioritornell mit seiner ungelösten Moll-Dur-Stimmung ist; und sie schließt mit einer stark nach Süden weisenden Sonate des Schweizers Henrico Albicastro (amoll), die mit rein italienischen Elementen (Introduzione, Giguentyp) freilich auch sehr deutsche virtuose Neigungen mischt. Dazwischen liegen geschmackvolle Variationen von Nicolaus Bleyer (etwa 1650) über die Melodie des „English Mars", dieselbe, die Samuel Scheidt schon 1624 als Cantio Gallica „Est ce Mars" in seiner Tabulatura nova variiert hat; eine sehr bizarre Sonate (1651) von Ph. Fr. Boeddeker, der die Eierschalen der Improvisation noch sehr stark anhängen: ihr Kern sind Variationen „alla francese" — die Variation ist eben doch die formale Stütze dieser ganzen wagehalsigen Produktion. Eine Suite von Johann Fischer (um 1686) treibt die Originalität bis zur Spielerei: sie läßt durch einen Spieler drei verschiedene Instrumente, zwei Geigen und Bratsche in raschestem Wechsel handhaben und treibt programmgemäß auch die Buntheit der Suitenform sehr weit. Die klassische deutsche Virtuosensonate, die in Biber gipfelt, vertreten eine der großen, Biber schon sehr nahestehenden Variationen von J. H. Schmelzer, zwei Sonaten (Bdur, Cdur), eine Suite (hmoll) und ein Capriccio von J. J. Walther, und eine dmoll-Sonate und Adur-Solosuite von J. P. Westhoff: — all diese Werke nicht bloß technisch von hohem Interesse, sondern auch Dokumente dieses in Gefühl, Form, Einzelausdruck gerade in Deutschland so krausen, verzweigten und chaotischen Jahrhunderts, dessen kleinere Geister sich am Ende von Italien überrumpeln ließen, und das doch einen Bach und einen Händel aus sich heraustreiben konnte: der eine ward mit dem Chaos, der andere mit dem Italienertum fertig.

In der Art der Publikation hat Beckmann eine Form gewählt, die wissenschaftliche und praktische Ansprüche in gleichem Maße befriedigt. Die Klavierstimme gibt in der Wiedergabe des Geigenparts und der linken Hand das getreue Bild der alten Aufzeichnung; der Violinstimme ist die Bearbeitung vorbehalten, die rechte Hand des Pianisten bringt ganz rein die Ausarbeitung des Continuo; Original und Zusatz sind deutlich zu unterscheiden. Dies Prinzip bringt natürlich manche Steifheit des Klaviersatzes mit sich; aber dem Spieler ist ja unbenommen, im Klang nachzuhelfen, wo es ihm gut dünkt; die wissenschaftliche Forschung kann jedenfalls Beckmann für seine Treue nur dankbar sein. A. E.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Berlin.

Am 20. Mai berichtete Herr Dr. Ludwig Brav „Über die Entwicklung der Orchestersuite im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts".

Herrn Dr. Robert Lachmann hatten wir am 27. Mai einen aufschlußreichen Einblick in das Wesen der arabischen Musik zu verdanken. Der Vortragende, der während des Krieges jahrelang in muhammedanischen Gefangenenlagern Dienst getan hat, konnte hier noch vor Beginn seines eigentlichen Fachstudiums Kenntnisse in der Umgangssprache, dem Volkscharakter und der Tonkunst der Araber erwerben, wie sie Forschern in der Heimat kaum jemals beschert sind. So hatten seine durch Grammophon und Phonograph bereicherten Mitteilungen etwas erfreulich Papierfremdes. Sie betrafen vor allem die drei Hauptpunkte, in denen der Europäer arabischer Musikeinstellung hilflos gegenübersteht, das Tonsystem, das Maqāmenwesen und die Rhythmik. Das Tonsystem ist auf die Diatonik gestellt; die vierundzwanzig Vierteltöne der modernen Praxis sind nur ein Wahlvorrat, und Abweichungen wie die Dritteltöne bilden im ganzen nur theoretische Spekulationen. Die Maqāmen sind gleichzeitig Tonleitern, Tongeschlechter und ideale Tonweisen („Gestalten" im psychologischen Sinne) mit feststehendem Ethos und somit offenbar engstens mit den indischen Rāgas und den griechischen νόμοι verwandt, wie denn auch die Bevorzugung des Quartenintervalls in der Melodik und die Ausschließlichkeit der Quarte als Transpositionsmaß die engen Beziehungen zum griechischen Tetrachordsystem nahelegen, die bereits der altarabische Theoretiker Zalzal vermutet hat. Ja, beim Übergang zwischen συνημμένων und διεζευγμένων findet sich auch der Viertelton in Hellas. In der Rhythmik kann man ebenfalls von einer „Gestalt" reden. Die Trommel begleitet nicht den gleichsam zufälligen Rhythmus der Melodiestimme, sondern wandelt die unausgesprochene rhythmische Idee des Stückes ab, der auch die Melodie nur frei folgt.

Als letzte Veranstaltung vor den Ferien las uns Frl. Dr. Irmgard Leux am 17. Juni aus ihrer Dissertation über „Beethovens Lehrer Neefe als Instrumentalkomponist" und illustrierte ihre Ausführungen durch Beispiele am Klavier. Als neue Quellen hat sie das Autograph von Neefes Selbstbiographie, die Rochlitz in seinem Abdruck in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1798/99 arg zusammengestrichen hatte, und eine größere Zahl bisher unbenutzter Briefe benutzen können. Die Verfasserin rückt die Instrumentalkompositionen ihres Meisters aus der bisher angenommenen Gefolgschaft Ph. Em. Bachs in die Richtung Haydn–Mozart, also in die süddeutsche Schule, und hebt als besondere Eigenschaften das „singende Allegro" in den ersten Sätzen und den opernmäßigen Stil hervor; einige seiner Stücke seien reine Klavierübertragungen von Arien und Singspielweisen. In den früheren Werken findet sie Einwirkungen von Joh. Seb. Bach, besonders aus den Inventionen und dem Wohltemperierten Klavier, und in den späteren, namentlich in dem unruhigen cmoll-Capriccio von 1780, Vorklänge der Romantik. Sachs.

Köln.

Den ersten Vortrag dieses Jahres hielt Dr. Paul Mies über „Methodik der musikalischen Stilkunde und Hermeneutik". Als Hauptaufgabe bezeichnete er die Feststellung von Stilformen und Ausdrucksformen. Stilformen sind bevorzugte musikalische Bildungen einzelner Perioden oder Komponisten, Ausdrucksformen sind sich fest entsprechende Gruppen musikalischer Bildungen einerseits und Affekte, Stimmungen und Gefühle andrerseits. Die Methoden zu ihren Bestim-

mungen gehören, da es sich um eine Analyse des Schaffens nicht auf subjektiver Grundlage handelt, der objektiven Ästhetik an. Als bisher benutzte Methoden wurden angeführt: 1. Anschluß an die Kunstwissenschaft (Sachs), 2. Grundlegung allgemeiner Begriffe (über Symmetrie usw.), 3. Feststellung formaler Stilelemente, wobei der Begriff „Form" jeder musikalischen Bildung wie Harmonie, Rhythmik usw. zukommt (Wiener Studien, Nietsch, Naumann, besonders Becking und Kurth), 4. Feststellung von Ausdrucksformen. Diese hat — trotz der Einwürfe Anheißers und Hohenemsers — von der Vokalmusik auszugehen, deren Text einen Wegweiser der Affekte gibt. Weiter ist nötig, einen der wirkenden Faktoren konstant zu halten, die anderen zu variieren: a) konstante Melodie (Heuß' Strophenprinzip), b) konstantes Klanggeschlecht (Becker: Bedeutung von Dur und Moll), c) konstanter Ausdruck (Mies' Aufsätze über die Vertonung der Frage), d) konstanter Text (Mies über Herders Edvard, Köhler-Deditius über Goethes Mignonlied). Die Anwendung dieser Erkenntnisse für die Hermeneutik der Instrumentalmusik, die Kritik und die Textübersetzung wurde kurz gestreift. — An den Vortrag schloß sich eine angeregte Aussprache.

Am nächsten Vortragsabend sprach Regierungsrat Dr. Max Schulz über Lautenmusik des 16.—18. Jahrhunderts. Er gab eine knapp gehaltene Einführung in die Geschichte der Laute, ihre Spieltechnik, Tabulatur usw. und erfreute die Zuhörer durch Vorführung ausgewählter Stücke alter Lautenmusik (auf der Baßgitarre!), darunter eine Reihe von Tänzen des Grafen Logi (Losi) aus dem „Cabinet der Lauten" von Le Sage de Richée (1695) und die emoll-Suite von J. S. Bach.

Den dritten Vortrag des vergangenen Winters hatte der Unterzeichnete übernommen. Er behandelte die „Entwicklung des Musiknotendrucks" und bot auf Grund der einschlägigen Forschungen einen zusammenfassenden Überblick über den Werdegang dieses nicht nur typographisch, sondern auch musikgeschichtlich wichtigen Kunstzweiges von seinen Vorläufern und Anfängen bis zur Schwelle der Gegenwart. Als willkommenes Anschauungsmaterial für die meisten Staffeln des fast ein halbes Jahrtausend durchschreitenden Weges diente eine größere Zahl von Notendrucken aus der reichen Bücherei des Heyer-Museums (Gafori, Petrucci-Drucke, Werke aus den italienischen und deutschen Offizinen des 16. Jahrhunderts, das sog. „Patrocinium Musices" von Lasso, Antwerpener Kupferstiche als Inkunabeln des Notenstichs, Drucke von Verovio, Ballard, Breitkopf, Walsh u. a.).

Wie im Vorjahre unterstützten auch in diesem Winter einige Mitglieder der Ortsgruppe (Bücken, Kinsky, Kahl, Mies) das von dem Violoncellisten W. Lamping geleitete „Brühler Schloßquartett Kurköln" bei der Aufstellung seines je acht Abende umfassenden Programms „Die Entwicklung der Kammermusik". Im Rahmen dieser allgemein mit großer Anerkennung begrüßten Veranstaltung gelangten bisher von Werken aus der Generalbaßzeit und der Vorklassik Triosonaten von Caldara, dall'Abaco, Pergolesi, Porpora, Gluck und Stamitz zur Aufführung (sämtlich unter Mitwirkung des Unterzeichneten am Cembalo), ferner Streichquartette von C. Ph. E. Bach, F. Aspelmayr, E. A. Förster, Dittersdorf, ein Fagottquartett von Franz Danzi u. a. — Ebenso lag die Programmaufstellung und Abfassung der Festschrift des in Köln und im Brühler Schloß mit starkem künstlerischen Erfolge abgehaltenen fünftägigen „2. Rheinischen Kammermusikfestes" (12.—16. Juni) auch diesmal in den Händen der genannten Ortsgruppenmitglieder. Auf diesem Fest, bei dem u. a. sechs namhafte Streichquartette und zwei Bläservereinigungen mitwirkten, wurden von älteren oder selten gespielten Werken zu Gehör gebracht: zwei Intraden von M. Franck (1608), eine Suite aus dem „Banchetto musicale" von Schein (1617), das Concerto grosso Nr. 8 von Corelli, das dritte brandenburgische Konzert von Bach, die gmoll-Sinfonie (1787) von F. A. Rosetti (aus den DdT i. Bayern, XII), ferner von Mozart die „Serenata notturna" für zwei Streichquartette und Pauken (K.-V. 239) und — als Freiluftmusik auf der Terrasse des prächtigen Brühler Schlosses — die Bdur-Serenade für dreizehn Blasinstrumente (K.-V. 361), von Beethoven vier Mödlinger Tänze und in mehrfacher Besetzung die große Quartettfuge op. 133.

Kinsky.

Prag.

Im heurigen Vereinsjahr versammelten sich die Mitglieder der Ortsgruppe dreimal.

Anfangs Oktober sprach der Unterzeichnete über „Das Wiener Ballett im 17. Jahrhundert". Der Vortrag wird in veränderter Form seinerzeit gedruckt erscheinen, weshalb von einer Inhaltsangabe hier abgesehen wird.

Dr. Jaroslav Krupka, Bibliothekar und Archivar des staatlichen (tschechischen) Konservatoriums, teilte Anfang März den Mitgliedern die Ergebnisse seiner Archivforschungen zur Prager Operngeschichte unter dem Vortragstitel „Die erste stehende Oper in Prag" mit. Bei dieser Gelegenheit machte er neue, sowohl vom opern- als auch kulturgeschichtlichen Standpunkt aus wertvolle und interessante Mitteilungen über den Grafen Franz Anton Spork, den Begründer der ersten stehenden Oper in Prag, über den Leiter seiner Operntruppe, Denzio, sowie über dessen Personal. Als bisher unbenutzte, auch dem Prager Theaterhistoriker Oskar Teuber unbekannte Quelle lernte man die umfangreiche und hochinteressante Korrespondenz Sporks kennen, die im böhmischen Landesarchiv aufbewahrt wird. Bemerkenswert erscheinen auch die durch Denzio veranstalteten Opernaufführungen in Karlsbad. Leider haben sich von den zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Prag aufgeführten Opern keine Partituren erhalten, Bruchstücke aus Werken von Albinoni und Bioni liegen allerdings in böhmischen und mährischen Archiven. Da der Vortrag Krupkas der Veröffentlichung harrt, so darf ich mich wohl hier mit diesen Andeutungen begnügen.

Im Mai fand eine Versammlung der Ortsgruppenmitglieder statt, gelegentlich der die ausgezeichnete Pianistin Fräulein Emma Sayl, die sich als Bachspielerin bereits einen guten Namen gemacht hat, eine Anzahl von Klavierwerken des 17. Jahrhunderts zu Gehör brachte. Es kamen Stücke aus dem Fitzwilliam Virginalbook, von Froberger, Kuhnau, Kerll und Couperin zur Aufführung. Vorher hatte der Unterzeichnete in kurzer Rede die einzelnen Werke und ihre Komponisten gewürdigt. Fräulein Sayl wurde für ihre vorzügliche Leistung nach Gebühr geehrt.

Paul Nettl.

Mitteilungen

Dr. Josef Reiss, Professor am II. Staats-Gymnasium in Krakau, hat sich als Privatdozent für Musikwissenschaft an der philosophischen Fakultät der Universität Krakau habilitiert. Seine Habilitationsschrift war: „Das polnische mehrstimmige Kirchenlied im Zeitalter der Reformation". Seine Probevorlesung vor der Fakultät behandelte: „Die Theorie der Harmonie in geschichtlicher Entwickelung". Dr. Reiss ist Verfasser von einigen Büchern in polnischer Sprache: „Nikolaus Gomółka und seine Psalmen-Melodien" (ein Fragment daraus erschien in der ZIMG 1912, Nr. 8), „Das Inhalts-Problem in der Musik", „Musikgeschichte im Umriß" (zwei Auflagen), „Beethoven-Monographie" „Formy muzyczne" (Verlag Breitkopf & Härtel) und „Harmonielehre".

Francesco Vatielli, Bibliothekar des Liceo Musicale in Bologna, hat eine neue, wissenschaftlichen Zwecken dienende, sechsmal im Jahr erscheinende Zeitschrift gegründet: La Cultura musicale.

Die Preußische Staatsbibliothek in Berlin veranstaltete zum hundertsten Todestag E. T. A. Hoffmanns aus ihren reichen Beständen eine Ausstellung, die außer zahlreichen Briefen, Bildern, Zeichnungen und Erstdrucken Hoffmanns dessen gesamten musikalischen Nachlaß umfaßte, der seit längerer Zeit der Staatsbibliothek gehört. Die Ausstellung, die von bekannten Hoffmann-Forschern zusammengestellt wurde, wurde am 25. Juni mit einer Führung eröffnet und blieb vierzehn Tage dem Publikum zugänglich. Als kleine Festgabe zu dem Gedenktag hatte

die Staatsbibliothek eine unbekannte Kompositon E. T. A. Hoffmanns, das Tieckſche „Jägerlied“ faksimilieren laſſen. Exemplare waren in der Ausſtellung erhältlich.

In Erlangen hat am 27. Juni eine Muſikaliſche Feier zum Gedächtnis E. T. A. Hoffmanns ſtattgefunden, bei der Dr. G. Becking den einleitenden Vortrag hielt, und außer zwei Arien aus der „Undine“, das Agnus Dei aus der dmoll-Meſſe, Kompoſitionen für Klavier (Hellmuth Baentſch), eine „Türkiſche Muſik“, Italieniſche Duette, Geiſtliche Chöre a cappella („Der Neue Chorverein Nürnberg“ unter Leitung von Anton Hardörfer) und das Klaviertrio Edur zum Vortrag gelangten.

Das Akademiſche Inſtitut für Kirchenmuſik in Berlin hat die Feier ſeines hundertjährigen Beſtehens mit einem Feſtakt und muſikaliſchen Aufführungen begangen. Der Direktor der Anſtalt, Geh. R. Prof. Dr. H. Kretzſchmar, begrüßte die Gäſte, Prof. Carl Thiel, dem bei dieſer Gelegenheit die Ernennung zum Dr. h. c. der Univerſität Breslau überbracht wurde, gab einen geſchichtlichen Rückblick; Miniſter Dr. Bölitz kündigte eine bedeutungsvolle Neuordnung der Anſtalt an, die fortan „Akademie für deutſche Schul- und Kirchenmuſik“ heißen wird.

Anläßlich der „Badiſch-Pfälziſchen Maitage“ haben in Mannheim fünf „Kultur-Veranſtaltungen“ im Ritterſaal des Mannheimer Schloſſes ſowie in der Schloßkirche ſtattgefunden, die in feſſelndem, reizvollen Programm die große muſikaliſche Vergangenheit Mannheims im 18. Jahrh. wiederſpiegelten. Zur Aufführung gelangten, außer „Mannheimer“ Werken Mozarts, ein Quartett von Fr. X. Richter, eine Ddur-Sinfonie und Kammerſonate Adur von Joh. Stamitz, das Oboenquartett von Karl Stamitz, Sinfonie Gdur und eine Arie aus dem „Günther von Schwarzburg“ von Holzbauer, ein Fragment aus Bendas „Ariadne“, Orgelſtücke und „Die Auferſtehung Jeſu“ von Abt Vogler. Als Vortragende traten hervor: Dr. G. Bagier, Dr. R. Steglich, Dr. C. Hagemann.

Vom 29. April bis 2. Mai fand in Dortmund ein Bachfeſt ſtatt, erfreulich als Zeitſymptom und lehrreich zugleich. Muſikdirektor Carl Holtſchneider, ein verdienſtvoller Muſiker, in dem noch ein Stück alter Kantorentradition ſteckt, beſchritt den Weg, den die Feſte der Neuen Bach-Geſellſchaft gewieſen, und ließ auch die Meiſter um und vor Bach zu Worte kommen. So beginnt man alſo weiteſten Kreiſen teil zu geben an der deutſchen Muſik des 17. Jahrhunderts, da Deutſchland in furchtbarer Kriegs- und Nachkriegszeit ſeine beſten inneren Kräfte entwickelte. — Ein weiteres Verdienſt Holtſchneiders iſt es, daß er die Werke aufführte, wo ſie ſoziologiſch beheimatet ſind, in Kirche und Kammer; in der alten Reinoldikirche mit der ſchönen Walckerorgel und in dem kleinen hiſtoriſchen Rathausſaal. Daß ſich die Werke dem Maſſenaufgebot des großen Konzertes, das einmalig und wohl nur aus kunſtpolitiſchen Gründen ſtattfand, widerſetzen würden, war klar, und ſoll nicht zum Vorwurf gemacht werden. Einzig Händels ſchönes Paſtoral „Acis und Galathea“, das am Anfang ſtand, war, dank trefflicher Soliſtenleiſtungen, muſikaliſch wohl genießbar. In dem Kirchenkonzert aber, deſſen Höhepunkt die fünfſtimmige Motette von J. S. Bach „Jeſu meine Freude“, vom Madrigalchor E. Holtſchneiders vollendet geſungen, bidete, waren die richtigen Beſetzungsverhältniſſe gewahrt, nicht minder glücklich in der köſtlichen Bauernkantate des Kammerkonzerts und in den Chorwerken der abſchließenden Abendmuſik: Zachows Kantate „Herr, wenn ich dich nur habe“ (die Kantate von Weckmann fiel leider aus) und dem doppelchörigen Pſalm 98 von Schütz. Die Solokantaten von J. S. Bach, Tunder, Joh. Chr. Bach, die beiden letzten ebenfalls in der Abendmuſik, waren ſchöner nicht zu denken. — Das geſetzte Ziel ſtilechter Wiedergabe, ohne die der rechte Zugang zu jenen Werken nicht eröffnet werden kann, war auch für die Inſtrumentalwerke erreicht dank der Mitwirkung der wohlbekannten Münchener Vereinigung für alte Kammermuſik (Cembalo: Frl. v. Lottner, Gambe: Chr. Döbereiner, Violine und Viola d'amour: A. Huber). Mit Staunen und Freude verſpürte man das friſche muſikaliſche Leben dieſer Sonaten und Konzerte von Bach, Buxtehude, Kühnel, Arioſti, Lotti, Tartini. — In dem Verlangen nach ſtilgetreuer Wiedergabe berührten

sich zugleich Kunst und Wissenschaft. So war es ganz im Sinn des Festes, daß ein führender Wissenschaftler, Prof. Dr. H. Abert (Leipzig) berufen wurde, der in einem Morgenvortrag „Bach und wir" den Geist und die Musikgesinnung des 17. Jahrhunderts und Bachs im besonderen lebendig erstehen ließ und in pädagogisch feinfühliger Weise vor der Abendmusik in die Werke einführte. Dankbar erkannten alle Hörer, die ich gesprochen, an, wieviel ihnen das klärende Wort zum Verständnis der gehörten Musik hatte geben können. Die Einführungen des Festbuches aber, von nicht sachkundiger Seite stammend, verfehlten ihren Zweck gänzlich. Dr. M.-B.

Das 10. Deutsche Bachfest der Neuen Bach-Gesellschaft wird vom 7.—10. Oktober in Breslau abgehalten werden. Festdirigent wird Prof. Dr. Georg Dohrn, Breslau, sein, der mit Universitäts-Professor Dr. Max Schneider auch für die allgemeine künstlerische Leitung zeichnen wird.

In Dresden ist unter Vorsitz von Prof. Otto Schmid eine Heinrich Schütz-Gesellschaft ins Leben gerufen worden, die den Zweck hat, „durch Herausgabe der Werke des Meisters in Ausgaben für den praktischen Gebrauch und Veröffentlichung seiner bisher ungedruckten Schöpfungen, sowie der seiner gleichgesinnten Vorläufer und Zeitgenossen eine erweiterte Kenntnis des Musikempfindens jener Zeit vorzubereiten. Außerdem will sie auf stilgemäße Aufführungen Schützscher Werke hinwirken und literarisch das Verständnis für seine Bedeutung wecken und fördern, insbesondere aber alle Arbeiten zu einer Biographie unterstützen". — Zu diesem Aufruf wäre manches zu sagen: so insbesondere, daß es nicht viele gleichgesinnte Vorläufer und Zeitgenossen von Schütz gibt, denn er stand einsam in seiner Zeit (auch H. Praetorius war ihm nicht gleichgesinnt), und wer sein Verständnis vorbereiten will, muß u. a. — die italienische Musik der Zeit verstehen lehren. Aber im Ganzen ist das Ziel der Gesellschaft so erfreulich, daß wir ihr herzlich sehr viel Mitglieder wünschen. Die Geschäftsstelle befindet sich: Dresden, Uhlandstraße 28.

An den beiden letzten großen Musikveranstaltungen in Köln — 2. Rheinisches Kammermusikfest und 2. Schulmusikwoche — hatte die Musikwissenschaft großen Anteil. Das fünftägige Kammermusikfest, dessen Programmaufstellung in den Händen von Mitgliedern der Kölner Ortsgruppe der DMG lag, begann mit einem historischen Abend, der von der siebenten Suite aus Scheins Banchetto musicale über Corelli und Dittersdorf zu der jubelnd aufgenommenen gmoll-Sinfonie Anton Rosettis von 1787 führte. Muster von stilreiner und stiltreuer Wiedergabe boten Aufführungen von Bachs drittem Brandenburgischen Konzert mit G. Kinsky am Cembalo (des musikhistorischen Museums W. Heyer) und von Mozarts Serenade Bdur für dreizehn Blasinstrumente (K.-V. 361), weil hier — das entzückende Werk erklang von der Terrasse des Brühler Schlosses — auch die äußere Form des Gesellschaftmusizierens berücksichtigt wurde. Bei den modernen Abenden, an denen auch extreme Richtungen (Hindemith, Haba, Bartok) zu Worte kamen, enttäuschte nur eine zopfige Preiskomposition ohne eigenes Gesicht, das Streichquartett op. 8 von Rudolf Peters. — Die Schulmusikwoche, mit der die Kölner Zweigstelle des Berliner Zentral-Instituts für Erziehung und Unterricht eröffnet wurde, war ganz auf den Gedanken einer Reform des Schulmusikunterrichts eingestellt. Neben den auf unmittelbar praktische Ziele gerichteten Darbietungen kam auch die Wissenschaft ausgiebig zu Worte. Paul Mies-Köln sprach über Erziehung zur musikalischen Auffassung auf Grund einer „vergleichenden" Methode, die das Musikgefühl nicht durch Worte weckt, vielmehr den Inhalt einer Komposition durch den Stimmungsgehalt verwandter Werke aus anderen Künsten dem Hörer näher zu bringen sucht. Das psychologische Thema: „Das Wachsen der Musikanschauung im Menschen vom sechsten Lebensjahre an" behandelte Ludwig Riemann-Essen. Ernst Bücken-Köln erklärte die Methoden der musikalischen Deutungslehre und zeigte an Volksliedern, daß auch schon auf elementarer Erklärungsstufe anstelle rein gefühlsmäßiger Deutung die auf sicherer Grundlage — den Stilmomenten — stehende stilkritische Methode mit Erfolg anwendbar ist. Den großen Bogen einer zielbewußten, großzügigen Synthese der Einzelausführungen der „Woche" schlug in einem

glanzvollen Vortrage über „Stellung und Aufgaben der Musik in der heutigen deutschen Kultur" Hermann Abert-Leipzig. Prof. Leo Kestenberg, der als Vertreter des Ministeriums der ganzen Schulmusikwoche angewohnt hatte, stellte in seiner Schlußansprache die Ergebnisse fest, wie er auch — vor der Horizontverengerung warnend — auf die weitgesteckten Ziele der neuen musikpädagogischen Bewegung hinwies. Ernst Bücken.

Die Ortsgruppe Zürich der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft hielt am 15. Juni ihre Generalversammlung ab, an deren geschäftlichen Teil sich ein Vortrag von Dr. A. E. Cherbuliez (Chur) über „Die Stellung der Musik als Kunst und Wissenschaft in den Systemen der neueren Philosophen" anschloß.

Zu dem auf S. 511 erschienenen Bericht über die Veranstaltungen der Mozart-Gemeinde zu Hannover ist unter den Mitwirkenden beim zweiten Konzert nachzutragen: Frau Maria Werner-Keldorfer mit Gesängen von Johann Kuen und Heinrich Albert.

Juni/Juli | **Inhalt** | 1922

Seite

Amtliche Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 513
A. Z. Idelsohn (Jerusalem), Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen 515
Hermann Abert (Leipzig), Ein neu entdeckter Hymnus mit antiken Musiknoten 524
Erwin Kroll (München), Über den Musiker E. T. A. Hoffmann 530
Hans Volkmann (Dresden), Johann Nauwachs Leben 553
Wilhelm Altmann (Berlin), Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahre 1921 563
Bücherschau 568
Neuausgaben alter Musikwerke 574
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 575
Mitteilungen 577
Anhang: Zeitschriftenschau . . . . . 1—28

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliéstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Musikalische Zeitschriftenschau

Zusammengestellt von Dr. Gustav Beckmann (Berlin)

Die Musikalische Zeitschriftenschau schließt sich an die vorhergehende (5. Jahrgang 3, Nr. 9/10) an. Anordnung und Einrichtung bleiben die gleichen wie früher:

Die Anordnung innerhalb des Registers ist alphabetisch nach Verfassernamen und sachlichen Stichworten. Die sachlichen Stichworte unterscheiden sich von den Verfassernamen durch fetten Druck. Die Verfassernamen bringen lediglich Verweise auf das betreffende Schlagwort, unter dem ein oder mehrere Aufsätze des betreffenden Verfassers verzeichnet sind.

Bei den fett gedruckten sachlichen Stichworten stehen die Verfassernamen in Klammern hinter dem zugehörenden Aufsatztitel. Aufsatztitel, die sich mit dem Schlagwort ganz oder fast genau decken, sind fortgelassen; längere Titel sind, wo es geboten erscheint, gekürzt. Dann folgt die Signatur der Zeitschrift mit Angabe von Jahrgang und Heftnummer. Es bedeutet also ZfM 2, 8: Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrgang 2, Heft 8. Bei den Artikeln „Besprechungen", und „Oper. Uraufführungen" sind die Namen der Verfasser des besprochenen Buches bzw. die Namen der Komponisten der besprochenen Oper durch gesperrten Druck kenntlich gemacht; die Namen der Rezensenten stehen hinter dem Buchtitel, bzw. dem Titel der Oper wie gewöhnlich in runden Klammern.

Außer den laufend durchgesehenen Zeitschriften werden auch Aufsätze aus anderen Blättern aufgenommen. Hinweise oder Zusendungen werden vom Bearbeiter der Zeitschriftenschau gern berücksichtigt [1].

Verzeichnis der laufend aufgenommenen Zeitschriften,

alphabetisch nach ihren Signaturen.

bezeichnet eine Zeitschrift, die im Laufe des letzten Jahres ihr Erscheinen eingestellt hat.

Abkürzungen; j. = jährlich, m. = monatlich, w. = wöchentlich, j. 4, m. 2 = jährlich 4, monatlich 2 Hefte usw., Zs. = Zeitschrift, Ms. = Monatsschrift, Ztg. = Zeitung.

A	Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowak. Republik. Prag: Hofmann's Wwe. m.
AfM	Archiv für Musikwissenschaft. Bückeburg u. Leipzig: Siegel, j. 4.
AMZ	Allgemeine Musikzeitung. Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart. Berlin-Schöneberg, Innsbruckerstr. 24
ASZ	Akademische Sänger-Zeitung. Zs. für den Weimarer Verband Deutscher Sängerschaften. Weimar. j. 6.
BB	Bayreuther Blätter. Deutsche Zs. im Geiste R. Wagners hrsg. von H. v. Wolzogen. Bayreuth u. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
BlO	Blätter des Operntheaters. Hrsg. v. R. Strauß u. Fr. Schalk. Wien: Knepler.
BlS	Blätter der Staatsoper, Hrsg. von J. Kapp. Berlin: Schuster & Loeffler. m.
BS	Badischer Sängerbote. Amtsblatt d. Bad. Sängerbundes. Karlsruhe. m.
BUM	Bulletin de la Société „Union Musicologique". Haag: Nijhoff.
CaeB	*Caecilia. Zs. für kathol. Kirchenmusik. Offizielles Organ des Breslauer ... Diözesan-Caecilienvereins ... Neustadt (Oberschlesien). m.
Che	The Chesterian ed. by G. Jean-Aubry. New Series. London: Chester. m.
ChL	Der Chorleiter. Halb-Ms. für die Reform der Vokalmusik ... Hildburghausen: Gadow.
ChV	Chronik der Volksmusik. Zs. für Mandolinen-, Gitarren- und Lautenspiel. Leipzig: Hella. m.
DAS	Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung. Organ des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes. Berlin NO 55. m.
DB	Die Deutsche Bühne. Amtl. Blatt des Deutschen Bühnen-Vereins. Berlin: Oesterheld. w.
DIZ	Deutsche Instrumentenbau-Zeitung. Berlin-Schöneberg: Bahnstraße 29/30. m. 2.
DMMZ	Deutsche Militärmusikerzeitung. Berlin-Lichterfelde: Kehler. m. 2.
DMZ	Deutsche Musikerzeitung. Zs. für die Interessen der Musiker u. d. musikal. Verkehrs. Amtsblatt des Deutschen Musiker-Verbandes. Berlin SW 11. w.
DR	Deutsche Rundschau. Berlin: Paetel. m.
DTZ	Deutsche Tonkünstler-Zeitung. Amtliches Blatt des Zentral-Verbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine. Berlin W, Zietenstr. 27.
DV	*Das deutsche Volkslied. Zs. für seine Kenntnis u. Pflege. Wien: Margaretenplatz 8. j. 5.
DVo	Deutsches Volkstum. Ms. f. das deutsche Geistesleben. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt.

[1] Zusendungen sind zu richten an Dr. G. Beckmann, Berlin-Halensee, Lützenstraße 5.

E Der Energetiker. Internationale Reform-Zs. für Gesang, Klavier und Geige. Berlin-Wilmersdorf: Schack & Co.

EMZ Evangelische Musikzeitung. Zs. f. christl. Instrumental- und Vokalmusik in Vereinen, Kirche, Schule u. Haus. Zürich-Adliswil. m.

F Feuer. Ms. f. Kunst u. künstlerische Kultur. Weimar-Bochum: Feuer-Verlag.

GB Gregorius-Bote f. kathol. Kirchensänger. Beilage zum Gregoriusblatt, Düsseldorf: Schwann. m.

GBl Gregoriusblatt. Organ f. kathol. Kirchenmusik. Düsseldorf: Schwann. m.

Geg Die Gegenwart. Zs. für Literatur, Wirtschaftsleben und Kunst. Berlin W, Bülowstraße 56. m.

Gf Der Gitarrefreund. Ms. zur Pflege des Gitarre- und Lautenspiels und der Hausmusik. München, Sendlingerstr. 75. m,

Gi Die Gitarre. Ms. z. Pflege d. Lauten- u. Gitarrespiels u. d. Hausmusik. Berlin-Charlottenburg, Danckelmannstr. 34. m.

Gr Die Grenzboten. Zs. für Politik, Literatur und Kunst. Berlin SW. 11. w.

Ha Die Harmonie. Zs. d. Vereinigung deutscher Lehrer-Gesangvereine. Hamburg: Kampen. m.

HfS Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege. Zs. zur Hebung u. Pflege d. Schulgesanges. Essen: Baedeker.

Ho Hochland. Ms. f. alle Gebiete d. Wissens, d. Literatur u. Kunst. München: Kösel. m.

K Die Kritik. Wochenschrift für Musik. Berlin SW, Friedrichstr. 35.

KEK Korrespondenzblatt des ev. Kirchengesangvereins für Deutschland. Leipzig: Breitkopf & Härtel. m.

KiM Die Kirchenmusik. Hrsg. vom Landesverband ev. Kirchenmusiker i. Preußen. Langensalza: Beyer & Söhne. m.

KR Kirchenmusikalische Rundschau. Aufsätze ... a. dem Gebiete der Kirchenmusik u. Liturgie. Regensburg: Kösel u. Pustet.

KW Kunstwart u. Kulturwart. Ms. für Ausdruckskultur a. allen Lebensgebieten. München: Callwey. m.

L Die Laute. Ms. zur Pflege des deutschen Liedes und guter Hausmusik. Wolfenbüttel: Zwißler. m.

LMZ *Leipziger Musik- u. Theater-Zeitung. Leipzig: Hartung. w.

MD Musica Divina. Ms. f. Kirchenmusik. Wien I, Karlsplatz 6. m.

MdA Musikblätter des Anbruch. Wien: Karlsplatz 6 u. Leipzig: Hofmeister. j. 20.

MdS Muse des Saitenspiels. Fach- u. Werbe-Ms. für Zither-, Streichmelodion- u. Lautenspiel. Rhöndorf a./Rh. m.

Me Der Merker. Österreich. Zs. für Musik, Theater und Literatur. Wien, Schulerstr. 1. m. 2.

Mel Melos. Ms. f. Musik. Hrsg. v. Windisch. Berlin-Weißensee.

MfA Musik für Alle. Berlin: Ullstein.

MI Musik-Industrie. Musik-Instrumenten-Markt. Berlin S; Wedekind. m. 2.

MIZ Musik-Instrumenten-Zeitung. Fach- u. Anzeigeblatt f. Musik-Instrumenten-Fabrikation, -Handel u. -Export. Berlin, Potsdamerstraße 80 A. m. 3.

MK *Musikalischer Kurier. Wochenschrift f. Musik- und Theater. Wien I, Himmelpfortgasse 13.

MKK *Monatshefte für katholische Kirchenmusik. Duderstadt: Mecke. m,

MMB Mitteilungen für die Mozartgemeinde in Berlin.

MoM *Mozarteums-Mitteilungen. Salzburg. j. 4,

MpB Musikpädagogische Blätter. Vereinigte Zs. Der Klavierlehrer. Gesangspädagogische Blätter. Berlin W, Lutherstr. 5. m.

MQ The Musical Quarterly. O. G. Sonneck, Editor. New York: Schirmer.

MSFG Mitteilungen der Salzburger Festspielhausgemeinde. Salzburg. m.

MSfG Ms. für Gottesdienst und kirchliche Kunst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. m.

Mw Die Musikwelt. Monatshefte f. Oper u. Konzert. Hamburg: Böhme.

MSS Ms. des Schubert-Saales, den Mitgliedern der Schubert-Stiftung gewidmet. Berlin W 57.

N *Notizen. Zs. für Theater u. Konzert. Berlin, Potsdamerstr. 109.

NMZ Neue Musikzeitung. Stuttgart: Grüninger. m. 2.

NR Die neue Rundschau. Berlin: S. Fischer. m.

NW Der neue Weg. Amtl. Ztg. d. Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger. Berlin SW, Keithstr. 11.

O Organum. Ms. des Akadem. Vereins Organum. Kiel, Hohenbergstr. 7. m.

P Il Pianoforte. Rivista mensile della Fabbrica Italiana Pianoforti. Torino, 29, Via S. Tommaso. m.

RM La Revue Musicale. Revue internationale d'art musical ancien et moderne. Paris, 3, rue Grenelle. j. 11.

[Zur Beachtung: Infolge ungenauer Angaben d. Red. wird im Register häufiger Jahrgang 1 statt 2 und umgekehrt angegeben sein.]

RMI Rivista Musicale Italiana. Torino, 3, Via Alberto. j. 4.

RMZ Rheinische Musik- u. Theaterzeitung. Allgem. Zs. f. Musik. Köln, Kastanienallee 20. m. 2.

S Signale für die musikalische Welt. Berlin S, Hasenheide 54. w.

SBeK Schlesisches Blatt für evang. Kirchenmusik. Verlag: Vorstand des ev. Kirchenmusikvereins in Schlesien.

Sc Die Szene. Blätter für Bühnenkunst. Berlin-Charlottenburg, Verlag Vita. m.

SG Sänger-Gruß. Ms. des christl. Sängerbundes deutscher Junge. Stuttgart, Senefelderstr. 109.

SM Süddeutsche Monatshefte. Leipzig u. München.

SMpB Schweizerische Musikpädagogische Blätter. Offizielles Organ des Schweizer Musikpädagog. Verbandes. Zürich: Hug & Co. m. 2.

SMZ Schweizerische Musikzeitung u. Sänger-

blatt. Organ d. Eidgenöss. Sängervereins ... Zürich: Gebr. Hug & Co. j. 30.

SSZ Süddeutsche Sänger-Zeitung. Organ zur Unterstützung aller Interessen der Sängerbünde u. Gesangvereine Süddeutschlands. Heidelberg: Hochstein. m.

Sti Die Stimme. Zentralblatt f. Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht u. Stimmhygiene. Berlin: Trowitzsch & Sohn. m.

StM Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst i. Österreich. Wien-Leipzig.

SVZ S.V.-Zeitung. Zs. des Sondershäuser Verbandes deutscher Sänger-Verbindungen. München: Seyfried & Co. m.

T Der Türmer. Stuttgart: Greiner & Pfeiffer. m. 2.

To Deutsche Sänger-Zeitung. Die Tonkunst. Ill. Zs. f. Männergesangvereine, gem. Chöre ... Berlin: Janetzke. m. 3.

TVN Tijdschrift d. Vereeniging voor Neederlandske Muziekgeschiedenis. Amsterdam: Alsbach.

VKM Velhagen u. Klasings Monatshefte... Berlin.

W Die Weltbühne. Wochenschrift f. Politik, Kunst u. Wissenschaft. Berlin-Charlottenburg, Königsweg 33. w.

Wä Der Wächter. Ms. f. alle Zweige d. Kultur. München, Parcus & Co.

WM Westermanns Monatshefte. Illustr. Zs. fürs deutsche Haus. Braunschweig: Westermann.

ZfAe Zeitschrift f. Aesthetik u. allgem. Kunstwissenschaft. Stuttgart: Enke. j. 4.

ZfI Zeitschrift f. Instrumentenbau. Offizielles Organ d. Berufsgenossenschaft d. Musikinstrumenten-Industrie. Leipzig: Thomaskirchhof 16. m. 3.

ZfM Zeitschrift für Musikwissenschaft. Hrsg. von der Deutschen Musikgesellschaft. Leipzig: Breitkopf & Härtel. m.

ZM Zeitschrift für Musik. Halb-Ms. f. Musiker u. Freunde d. Tonkunst. Leipzig: Steingräber. m. 2.

ZkB Zeitschrift f. kirchenmusikal. Beamte. Organ des Landesvereins der kirchenmusikal. Beamten Sachsens. Dresden. m.

A

Abendmusiken in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche zu Berlin (Heitmann), S 79, 49 u. AMZ 48, 49 u. DTZ 20, 371 u. KlM 2, 23.

Abendroth, Hermann (Unger), NMZ 43, 14.

Aber, Adolf, der Musikkritiker (Heuß), ZM 89, 3 — (s. a. Juristisches, Klavier, Musikinstitute, Oper).

Abert, Hermann, s. Anna Amalia, Besprechungen, Haydn, Mozart.

Adagio, das (Halm), L 5, 4.

Adaïewsky, E., s. Pembaur.

Aesthetik. — Das musikalische Verständnis (Cohn), ZfM 4, 3. — Musikverständnis u. musikalische Kultur (Diekelmann), WM 65, 11. — Der Wert der Musikästhetik (Engelbrecht), LMZ 1, 5 f. — Zur Psychologie des wirklichen u. des scheinbaren Musikverständnisses (Hohenemser), Gr 79, 31/32. — La musique plaisir de l'esprit ou jouissance sensuelle? (Köchlin), RM 1, 5. — Die Ausdrucksfähigkeit der Musik (Müller), Ha 13, 12. — Über den realen Empfindungsgehalt der Musik (Petschnig), NMZ 42, 22 f. — The relativity of our musical conceptions (Rudhyar), MQ 8, 1. — Romantische Musikanschauung (Schellenberg), WM 65, 12. — Psychologie et musique (de Schloezer), RM 2, 8. — The approach to music (Tweedy), MQ 8, 1. — Der Geist des Kunstwerks (Westermeyer), S 80, 7.

Affen. — La musique vocale des singes (Drioux), SMpB 10, 17.

Akkord s. Harmonie.

Akustik. — Von den natürlich reinen Stimmungsverhältnissen (Eitz), Mel 1, 13. — Raum und Ton (Goller), MD 9, 11/12. — Hörsamkeit des Musiksaals (Michel), Mel 2, 10. — Tonmathematik—Tondeutung. Allerlei Nachdenkliches vor dem Reinharmonium (Stephani), Mel 1, 14.

Albert, Heinrich, s. Gitarre.

Alfano, Franco. — La Leggenda di Sakùntala di F. (Cesari), RMI 28, 4. — (Perrachio), P 3, 1.

Allard, F. M., s. Kirchenmusik.

Altermann, J.-P., s. Falla.

Altmann, Wilhelm, s. Autographen, Berlin, Brahms, Musiksammlungen, Oper, Operette, Theater, Vivaldi.

Altona s. a. Spengel.

Alwin, Karl, s. Bittner, Oper.

Anders, Erich, s. Braunfels, Musik, Oper.

Andro, L., s. Bahr-Mildenburg, Schreiber.

Anerio, Maurizio, Felice e Giov. Franc. — Nuovi documenti biografici (Casimiri), RMI 27, 4.

Angell, Loys d', s. Roze.

Anna Amalia, Herzogin zu Sachsen-Weimar-Eisenach, Zur Neuausgabe von „Erwin u. Elmire" (Abert), ZfM 4, 7.

Annunzio, Gabriele d', et la musique (Michel), RM 2, 4.

Ansermet, Ernest, s. Strawinsky.

Antcliffe, Herbert, s. Pizzetti.

Arbeiter s. a. Chorgesang.

Arend, Max, s. Gluck.

Arguto, Rosebery d', s. Beethoven, Gesang.

Armin, George, s. Caruso.

Arndt, Georg, s. Kirchenmusik.

Atonalität s. Tonalität.

Atterberg, Kurt, s. Musik.

Auer, Max, s. Bruckner.

Autenrieth, Otto, s. Lied.

Autographen-Preise (Altmann), AMZ 48, 52.

Awraamoff, A. M., s. Temperierung.

B

Babylon. — Musik im Zweistromland (Steinmetzer), A 19/20.

Bach, J., s. Schöneberg.

Bach, Joh. Seb. — (s. a. Briegel, Busoni, Musikfeste, Orgel). — Il movimento nelle esecuzioni di B. (Bas), P 2, 2. — B. im Lichte seiner Zeitgenossen (Buchholz), MKK 2, 6. — Über Fingersätze in B.s Solosonaten (Halm), SMpB 10, 15 ff. — Über Busonis Bachausgabe (Halm), Mel 2, 10 f. — Die Ausgaben der B.schen Orgel-

werke (Heinrich), MKK 3, 6. — Der Maler B. (Hirschberg), ZM 88, 15f. — Die Behandlung der Frage in B.schen Kantaten (Mies), Bachjahrbuch 1917. — Zu B.s Sonaten u. Partiten f. Violine allein (Moser), Bachjahrbuch 17. — B. u. unsere Zeit (Pfohl), N 1921, 12. — B.s H-moll-Messe (Rathmann), Mw 1, 12. — Der Nekrolog auf B. von 1754. Neudruck (Richter), Bachjahrbuch 17. — Die Besetzung B.scher Chöre (Schering), Bachjahrbuch 17. — B., der Mystiker (Schellenberg), T 21, 12. — Die Söhne B.s (Seliger), T 23, 1. — Von B.s Kantaten (Siegele), L 5, 6. — B.s Instrumentalmusik (Siegele), L 5, 3. — Il nome di B. (Sincero), P 2, 4. — Bachrenaissance (Werner), L 5, 1.

Bach, Paul, s. Musikvereinigungen.
Bachmann, Franz, s. Kirchenmusik.
Bagier, Guido, s. Mahler, Musik, Musikfeste, Musikpolitik, Reger, Strauß.
Bahlmann, Otto, s. Dirigieren, Weihnachten.
Bahr, Hermann, s. Mahler.
Bahr-Mildenburg, Anna — (s. a. Wagner). — Unterricht bei der M. (Andro), BlO 1, 2.
Ballett. — (s. a. Tanz). — Die Erziehung zum B. (Kjascht), BlO 1, 5/6. — Une dernière étape du Ballet russe (Lévinson), André RM 1. 12. 1921. — Erneuerung des B. (Scherber), S 80, 19. — Le Ballet moderne (Vuillermoz), RM 1. 12. 1921. — Die Zukunft des B. (Welleſz), Mel 3, 1.
Balilla Pratella, F., s. Carissimi.
Balzac, H., et la musique (Getteman), RM 3, 8.
Bamberg, Eduard von, s. Liszt.
Banchieri, Adriano (Torri), P 2, 9.
Banke, Waldemar, s. Kirchenmusik, Musikpolitik.
Bantock, Granville (Grew), Che 9.
Barberis, Melchior de. — Die Fantasien des B. für die siebensaitige Gitarre 1549 (Koczirz), ZfM 4, 1.
Bardas, Willy, s. Klavier, Konzert.
Bareſel, Alfred, s. Klavier.
Barini, Giorgio, s. Musikunterricht.
Barlow, Fred, Che 7.
Barrès, Maurice, s. Stendhal.
Barth, A., s. Gesang.
Bartholoni, Jean, Che 3.
Bartók, Béla. — (s. a. Schönberg) — (Calvocoressi), P 3, 4 — (Henry), Che 22 — (Kodaly), RM 1, 5 — (Welleſz), MdA 2, 6. — Die erste Oper B.s (Kodály), MdA 2, 20.
Bartók, Béla, s. Musik, Musikfolklore, Volksmusik.
Bas, Giulio, s. Bach, Tonalität.
Bastianelli, Giannotto, s. Klavier.
Bath, Hermann, s. Straße.
Batka, Richard (Rychnovsky), A 2, 7.
Battistini, Mattia. — (s. a. Caruso). — BlS 2, 2.
Bauer, Jos., s. Gitarre.
Bauer, M., s. Raff.
Bauer-Lechner, Natalie, s. Mahler.
Baumann, L., s. Kreutzer.
Bax, Arnold (Blom), Che 5.
Beck, Franz. — Die Sinfonien B.s (Sondheimer), ZfM 4, 6f.
Beck, Joachim, s. Berlin, Blech, Bohnen, Schreker.
Beck, Theodor, s. Musik.
Beckmann, Gustav, s. Kiel.
Beethoven, Ludwig van. — (s. a. Mozart, Rudolph, Takt, Wölfl) — (Giffey), SG 43, 1f. — (Mittmann), SVZ 37, 9 — (Moser) T 23, 3. — B. ein Hohenzoller? (d'Arguto), E 3, 7. — Instrumentations-Retouchen bei B. (Bittner), Me 11, 24. — B. u. Lenau (Castle), Me 11, 24. — Sur la sensibilité et l'intelligence beethovienne (Coeuroy), RM 1, 3. — B. u. die moderne Musik (Fischer), MdA 2, 19. — B. im Kurort Baden bei Wien (Frimmel), NMZ 43, 7. — Zur ältesten Inszenierung des „Fidelio" (Gregor), Me 11, 24. — Ist die Missa solemnis kirchlich? (Griesbacher), MKK 3, 1f. — Einiges über seine Formenwelt (Grunsky), DMMZ 42, 49. — Der Unfug der B.-Maske (Haas), Me 13, 1/2. — B. ein Symbol (Howard) L 4, 11/12. — B.s Missa solemnis (Jaschke), CaeB 29, 2f. — Eine Propaganda für Beethovens Sinfonien in A- u. F-Dur im Jahre 1816 (Kaufmann), ZM 89, 2. — Zur Tonsymbolik in den Messen B.s (v. Keußler), Jahrbuch Peters 1920. — Die thematischen Zusammenhänge in B.s 7. Symphonie (Knab), L 5, 6. — B. als Kirchenmusiker (Lechthaler), Me 11, 24. — B.-studien (Leitzmann), ZfM 4, 6. — B. u. das deutsche Volkslied (Liebleitner), DV 23, 1/2. — Zur Inszenierung des „Fidelio" (Loewenfeld), BlO 1, 2. — Wie Beethovens 150. Geburtstag gefeiert wird (Misch), Mel 1, 19. — B., ein Vorbild für die deutsche Jugend (Oehlerking), DMMZ 42, 52. — B. u. wir (Prelinger), DMMZ 42, 53. — Les débuts de B. à Paris (Prod'homme), RM 1, 3. — Der Schlußsatz der Heldensymphonie u. B.s Darstellung des rein Menschlichen (Prüfer), Me 11, 24. — B.s Werke für Gesang (Richard), BS 47, 3. — Das volkstümliche Element in B. (Scherber), Me 11, 24. — B.-Feiern (Selden-Goth), W 16, 52. — Der Symphoniker B. (Seywald), MKK 3, 1. — Bearbeitung der Streichquartette B.s f. Klavier zu zwei Händen, ein Klaviersatzproblem (Stradal), NMZ 43, 14. — Vues sur B. (Suarès), RM 2, 1. 8 u. 3, 5. — Der letzte Satz der Eroica (Weidl) NMZ 43, 12. — B.s sittliches Prinzip (Wahle), Me 11, 24. — B. u. Berlin (Widmann), DB 13, 1/2. — Der „französische" B. (Wugk), DMMZ 43, 3.
Beier, Othmar, s. Musik.
Behm, Ed., s. Brahms.
Bekker, Paul, s. Besprechungen, Musik, Puccini, Reznicek, Schönberg, Schreker.
Bellini, L'harmonie Bellinienne (de Saussine), RMI 27, 3.
Bender, Paul, (Würz), NMZ 43, 2.
Beneš, K. J., s. Schönberg.
Benvenuti, Giacomo, s. Frescobaldi.
Berg, Alban, s. Besprechungen.
Berg, J., s. Locatelli.
Bergmann, Gustaf, s. Caruso.
Berlin. — (s. a. Abendmusiken, Beethoven, Bruckner, Kammerspiele, Mozart, Musiksammlungen). — Von den Berliner Opern (Altmann), Geg 50, April. — Die Berliner Opern in der Spielzeit 1920/21 (Altman), AMZ 48, 29/30 — Konzertbetrieb in B. (Altmann), Geg 50, Juni. — Die musikalische Physiognomie (Beck), MdA 3, 19/20. — Das Akadem. Institut für Kirchen-

musik. Zur Jahrhundertfeier (Egidi u. Schipke), KiM 3, 30 u. Or 22, 5. — Berliner Musikleben (Goetz), DR 48, 8. — Die Berliner Musiksaison 1920/21 (Kastner), N 1921, 18f. — B. als Musikstadt (Leichtentritt), MdA 3, 19/20. — Das Konzert (Pisling), MdA 3, 19/20. — Die Hochschule für Musik (Singer), MdA 3, 19/20. — Staatsopernkalamitäten (Singer), MdA 3, 19/20. — Die Produktion (Weismann), MdA 3, 19/20.

Berlioz, Hector, (s. a. Reicha). — (Bolze), Geg 48, 11/12. — Le Faust de B. (Boucher), RM 1, 7. — Le cas B. (Koechlin), RM 3, 4. — (Redlich), MdA 2, 10.

Berners, Lord, (Goossens), Che 3.

Bernsicht, Ludwig Rich., s. Energetik, Gesang, Klavier, Wunderkinder.

Besch, Otto, s. Gesang, Humperdinck.

Besprechungen. — Abert: Mozart (Misch), T 23, 5. — Arend: Gluck (Schumann), KW 35, 6. — Bach, Fr.: Ausgewählte Werke (von Schünemann) (A.E.), ZfM 3, 11/12. — Becking: Studien zu Beethovens Personalstil (Werner), ZfM 3, 11/12. — Bekker: Kritische Zeitbilder (Diesterweg), AMZ 49, 10f. u. (Heuß), ZM 89, 4. — Bekker: Mahlers Sinfonien (Rößer), HfS 16, 9 u. ZfM 4, 2 u. BlS 2, 4. — Bilancioni: La sordità di Beethoven (A. B.), RMI 29, 1. — Van den Borren: Orl. de Lassus (de la Laurencie), RM 1, 1. — Döring: Philosophie von der Kunst (Göhler), ZM 89, 6. — Du Moulin-Eckart: Hans von Bülow (Nagel), NMZ 42, 20. — Eberhardt: Paganinis Geigenhaltung (Reitz), ZM 89, 4 u. (Singer), AMZ 48, 44. — Harburger: Die Metalogik (Blessinger), ZfM 4, 6. — Hase: Der Minneleich Meister Alexanders (Moser), ZfM 4, 5. — Heuß: Beethoven (Abert), ZfM 4, 8. — Heuß: Kammermusikabende (G.), KW 35, 1. — Hoffmann: Führer durch unsere Vogelwelt (Lach), MK 2, 2. — Kestenberg: Musikerziehung u. Musikpflege (Erpf), NMZ 43, 1 u. (Hoffmann), SMpB 11, 4. — Kaufmann: Aus rheinischen Jugendtagen (Friedlaender), ZfM 4, 6. — Kretzschmar: Geschichte der Oper (Grunsky), BB 45, 1. — Kühn: Breithaupt-Technik (Fischer), ZfM 4, 8. — Kugler: Gesangsmethodik u. Liederbuch f. Schule u. Haus (Hoffmann). SMpB 10, 22. — Kurth: Romantische Harmonik (Grunsky), BB 44, 5/8. — Kurth: Grundlagen d. linearen Kontrapunkts... (Holle), NMZ 42, 21. — Lach: Mozart als Theoretiker (Abert), ZfM 4, 4. — Leichtentritt: Musikal. Formenlehre (Wetzel), ZfM 3, 11/12. — Lindner: Reger (Teßmer), AMZ 48, 49. — Meinck: Wagners Ring des Nibelungen (Bülow), NMZ 42, 20. — Moos: Die deutsche Aesthetik der Gegenwart (Leichtentritt), Mel 1, 13. — Moser: Geschichte der deutschen Musik (g. c.), RMI 27, 4 u. (Grunsky), BB 44, 5/8 u. (Sachs), ZfAe 15. — Nef: Geschichte der Sinfonie (Blume), ZM 89, 1. — Nef: Einführung in die Musikgeschichte (Sandberger), ZfM 4, 4. — Ophüls: Erinnerungen an Brahms (Niemann), ZM 89, 7. — Pannain: Le origini dell' arte pianistica in Italia 1500—1730 (Kahl), ZfM 3, 11/12. — Pfitzner: Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz (Bekker), MdA 2, 4 u. (Berg), MdA 2, 11/12 u. (Matthiessen), Ho 17, 9. — Pretzsch: Die Kunst Siegfr. Wagners (Liebscher), KW 34, 11. — Prod'homme: La jeunesse de Beethoven (de la L.), RMI 28, 2. — Prüfer: Musik als tönende Faust-Idee (Schmitz), ZfM 3, 11/12. — Rolland: Musikalische Reise (Burkhardt), NMZ 43, 17. — Rolland: Vogage musical aux pays du passé (Prunières), RM 1, 1. — Scharlitt: Chopin (Leitzmann), ZfM 4, 6. — Schenker: Der Tonwille (Dahms), AMZ 48, 52. — Schneider: Cl. Monteverdi (G. C.), RMI 28, 3 u. (Prunières), RM 1, 4. — Schnerich: Jos. Haydn (Lach), AMZ 4, 8. — Sitte: Bachs Chromatische Fantasieu. Fuge (Petzet), S 80, 7. — Specht: R. Strauß (Leichtentritt), Mel 3, 1 u. (Werner), ZfM 4, 6. — Spengler: Untergang des Abendlandes (Salomon), MdA 2, 18. — Stein: Grieg (Liebscher), KW 35, 1. — Unger: Beethoven u. seine Verleger (Leitzmann), ZfM 3, 11/12. — Volkmann: E. d'Astorga (L. T.) RMI 27, 1. — Wolf: Handbuch der Notationskunde (L. T.), RMI 27, 1. — Waltershausen: Musikal. Stillehre (Göhler), Ha 13, 5 u. (Grunsky), BB 45, 1.

Bessel, s. Kiel, Oper.

Beyerlein, Franz Adam, s. Nikisch.

Bibel, Musik in der (Pollak), A 1, 19/20.

Bie, Oscar, s. Musik, Nikisch, Schreker, Tanz.

Biehle, Johannes, als Begründer der Glockenwissenschaft (Henkel), SBEK 53, 6.

Biehle, Johannes, s. Glocken, Kirchenmusik.

Bienert, K., s. Chorgesang.

Biernath, Ernst, s. Laute.

Bildhauerkunst. — Der Geist der Musik in der nordischen B. (Rothes), CaeB 29, 6f.

Birgfeld, Rudolf, s. Hamburg, Hausmusik, Klavier, Niemann.

Bittner, Julius. (s. a. Oper) — (Specht), BlO 1, 10/11. — „Der Bergsee", meine Salzburgische Oper (Bittner), BlO 1, 10/11. — Über die Partitur der „Kohlhaymerin" (Alwin), BlO 1, 10/11. — B's „Kohlhaymerin" (Specht), BlO 1, 10/11.

Bittner, Julius, s. Beethoven, Musik, Oper.

Bizet, G., s. Nietzsche.

Blech, Leo — (s. a. Pfitzner). — (Beck), W 16, 15. — B. als Dirigent (Beck), MdA 2, 9.

Blessinger, Karl, s. Besprechungen, Expressionismus, Form, Musik.

Bliß, Arthur, (Goossens), Che 16 — (s. a. Purcell).

Bloch, Ernest, (Gatti), MdA 4, 9/10.

Bloetz, Karl, s. Oper, Sommer, Wagner.

Blom, Eric, s. Bax, Musik, Payne.

Blümml, Emil Karl, s. Mozart, Schindler-Lange.

Blüthner, Julius (Chop). MI 2, 15.

Bocherini, Luigi, e la Sinfonia in „do magg." op. 16, n. 3 (Sondheimer), RMI 27, 4.

Böhme, Fritz, s. Tanz.

Böttcher, Georg, s. Brahms.

Bohnen, Michael (Beck), MdA 2, 6.

Bolze, Wilhelm, s. Berlioz.

Bonaventura, Arnaldo, s. Klavier.

Bonnet, G.-E., s. Philidor.

Bonwin, Ludwig, s. Guido, Takt.

Borodine, Alexandre, et ses amis d'après sa correspondance (Cruppi), RM 2, 11. — B. a pioneer of national Russian music in Western Europe (Swan), Che 12.
Van den Borren, Charles, s. Klavier, Lassus.
Botz, Paul, s. Gesang.
Boulanger, Lily (Mauclair), RM 2, 10.
Boucher, Maurice, s. Berlioz, Franck.
Boysen, Christian, s. Gesang.
Brache, Curt, s. Caruso.
Bräuer, Alma, s. Gesang.
Brahms, Johannes. — (s. a. Klavier, Liszt, Musikfeste) — (Böttcher), NMZ 43, 13 — (Gui), P 3, 3 — (Misch), AMZ 49, 13 — (Müller-Hartmann), Mw 2, 9 — (Nagel), NMZ 43, 13 — (Pfohl), Mw 2, 9 — (Schabacher-Bleichröder), DMZ 53, 12. — B. als Schöpfer religiöser Chorwerke (Ar), ZKB 4, 1. — B. u. Wagner (Altmann), AMZ 49, 13. — Entstehungsgeschichte von op. 34 (Altmann), Mw 2, 9. — Mein Unterricht bei B. (Behm), AMZ 49, 13. — Briefe von B. an Frank (Einstein) ZfM 4, 7. — Das Elegische bei B. (Grabner), NMZ 43, 13. — Was kann B. uns heute bedeuten? (Heuß), ZM 89, 7. — B. und wir (Hoffmann), Mw 2, 9. — B.s Bearbeitung der D-moll-Chaconne von Bach (Janetschek), ZM 89, 2. — B. als Karlsbader Kurgast (Kaufmann), A 2, 4. — Die Chorlieder von B. (Keller), NMZ 43, 13. — Das Ethos bei B. (Lach), A 2, 4. — Der anekdotenhafte B. (v. Leinburg), NMZ 43, 13. — Über B.s Geigensonaten (Pauer), ZM 89, 7. — Die Chorwerke von B. (Richard), SSZ 14, 8. — B.s Jugend-, Lehr- u. Wanderjahre (Spengel), Mw 2, 9. — B. u. Wagner (Weidemann), NMZ 43, 13 ff. — Persönliche Erinnerungen (v. Zemlinski u. Weigl), MdA 4, 5/6.
Brandes, Friedrich, s. Hegar, Nikisch.
Braunfels, Walter. — (Kapp), BlS 2, 4. — Die „Vögel" MdA 4, 1/2 u. (Anders), AMZ 49, 5 u. (Braunfels), BlS 2, 4 u. (Hernried), DMZ 53, 19 u. (Hirschberg), S 79, 52 u. (Schwers), AMZ 48, 52. — Te Deum op. 32 RMZ 23, 9/10 u. (Tischer), MdA 4, 7/8.
Brav, Ludwig, s. Mussorgsky.
Brecher, Gustav, s. Nikisch, Orchester.
Brémaud, Yvonne, s. Marie Antoinette.
Bricht, Balduin, s. Schmidt.
Briegel, Wolfgang Carl. — Zu B.s Adventskantate (Noack), KiM 2, 20. — Zur Wiederbelebung vorbachischer Kirchenmusik (Noack), KiM 1, 6 f.
Brod, Max, s. Mahler.
Broesike-Schoen, Max, s. Oper, Schreker.
Bronikowsky, de, s. Laute.
Bruch, Max. — (E.), CaeB 29, 3 — (Moser), T 23, 2 — (Weidt), BS 46, 8. — Persönliche Erinnerungen an B. (Kohut), Me 11, 22.
Bruckner, Anton. — (s. a. Musikfeste) — (Pauer), P 3, 2 — (Prelinger), ZM 88, 20 — (Richard), Ha 13, 10/11 — (Suter), LMZ 1, 5 — (Werner), DAS 22, 9. — Eine B.-Rundfrage AMZ 48, 41. — B., der Symphoniker Wä 3, Dez. — B.s geistliche Chorwerke (Auer) MD 9, 11/12. — B. u. seine Welt (Decsey), Mw 2, 1. — Die Themenexposition der Symphonien B.s (Grabner), NMZ 42, 24. — B.s Bildungsgang (Gräflinger), ZM 88, 19. — Verschollene Jugendarbeiten B.s (Gräflinger), MD 9, 9/10. — B. als Landschafter (Gräflinger), NMZ 42, 24. — B. auf liturgischen Pfaden (Griesbacher), NMZ 42, 24. — Die Sehnsucht nach B. (Grunsky), AMZ 48, 41. — B.-Fragen (Grunsky), Mw 1, 12. — B.s 5. Symphonie (Grunsky), Ha 13, 5. — Wie wird B. volkstümlich? (Grunsky), Mw 2, 1. — B.s Symphonien (Hernried), NMZ 43, 11. — B.s Zeitmaße (Knab), NMZ 43, 3. — Die themat. Entwicklung in B.s Symphonie (Knab), MD 10, 1/2 f. — B.s Messe Nr. 1 (Lang), NMZ 42, 24. — Auf den Spuren B.s (Lang), Wä 3, Dez. — Zu wenig Bruckner-Aufführungen? (Marsop) AMZ 48, 41. — Die neu aufgefundene Ouvertüre in g moll (Moissl), MdA 3, 15/16. — Der Romantiker B. (Müller-Hartmann), Mw 2, 1. — Skizzen zum 4. Satz von B.s 9. Symphonie (Orel), Me 12, 19. — Über „Choräle" in den Symphonien B.s (Orel), MD 9, 7/8. — B., der Zeitgemäße (Petschnig), NMZ 42, 24. — B.s kosmische Musik (Preindl), Ho 17, 4. — Betrachtungen u. Erinnerungen (Schalk) Me 12, 19. — B.s Formgebung (Schaub), MpB 44, 17/18. — B.-Probleme (Scherber), S 79, 37 — (Schwebsch), BB 44, 1/4. — Notizen zum Bruckner-Tag (Specht), MdA 3, 15/16. — B. in Berlin (Sternfeld), AMZ 48, 41. — B.s Ethos (Teßmer), Mw 2, 1. — B. u. neue B.-Literatur (Wernet), MKK 3, 9. — B.s F-moll-Messe (Weß), AMZ 48, 41. — Zur Formfrage der B.schen Symphonie (Wolff), MdA 2, 18. — B. u. unsere Zeit (v. Wolfurt), NMZ 42, 20. — Die Form der B.schen Symphonie (v. Wolfurt), NMZ 42, 24. — Muß man Brucknerianer sein? (Zimmermann), E 3, 1/2.
Brunck, Constantin, s. Musikfeste, Musikunterricht.
Bruns, Paul, s. Gesang.
Buchholz, Albert, s. Bach.
Buchwald, G., s. Neumark.
Bücherbesprechungen s. Besprechungen.
Bühl, Georg, s. Mahler.
Buek, F., s. Gitarre.
Bülow, Hans v., u. Nikisch, eine Parallele (Martienßen), ZM 89, 4. — B.-Briefe A 2, 4.
Bülow, Paul, s. Besprechungen, Musikunterricht.
Buenos Aires als Musikstadt (Franze), Mw 2, 4.
Burkard, Alexander, der Musikpädagoge (Hernried), RMZ 23, 5/6.
Burkhardt, Hans, s. Besprechungen.
Burmaz, Ranko, s. Musik.
Busoni, Ferruccio. — (s. a. Bach) — [Bibliographie] P 2, 6. — La cerebralità e il paradossale nell'arte di B. (Brugnoli), P 2, 6. — B. pianista (Casella), P 2, 6. — B. a Berlino e il „Dottor Faust" (Dent) P 2, 6. — B. e Bach (Leichtentritt), P 2, 6. — B.s „offener Musikbrief" (Pisk), MdA 4, 7/8. — Der Komponist B. (Simon), N 1921, 18.
Busoni, Ferruccio, s. Mozart, Oper.
Bustico, Guido, s. Mercadante.
Butler, Samuel, as musical critic (Festing-Jones), Che 7.
Byk, Edgar, s. Mahler.

C

Cahn-Speyer, Rudolf, s. Dirigieren, Mozart, Musikpolitik.
Calvocoressi, M. D., s. Bartók.
Cametti, Alberto, s. Corelli, Palestrina.
Cardi, Félix, s. Tanz.
Carissimi, Giacomo, ed i suoi Oratori (Balilla Pratella), RMI 27, 1.
Carrière, Paul, s. Harmonie, Musik, Noten, Ton, Tonalität.
Caruso, Enrico. — Sti 16, 1. — (Armin), AMZ 48, 35/36. — (Bergman), BlS 2, 2. — (Chevalley), Mw 1, 12. — (Werner), DAS 22, 8. — C. u. Battistini. Ein gesangs-psychologischer Vergleich (Brache), AMZ 49, 16.
Casella, Alfredo (Gatti), MdA 2, 5.
Casella, Alfredo, s. Busoni, Musik, Rossini.
Casimiri, R., s. Anerio.
Caspari, H., s. Musik.
Castelnuovo-Tedesco, Mario, s. Pizzetti.
Castle, Eduard, s. Beethoven.
Cavalli, Fr. — Notes sur une partition faussement attribuée à Cavalli: „L'Eritrea" 1686 (Prunières), RMI 27, 2.
Cesari, Gaetano, s. Alfano, Musik.
Chalupt, René, s. Honegger, Kind.
Chantavoine, Jean, s. Saint-Saëns..
Cherbuliez, A.-E., s. Harmonie.
Chevalley, Heinrich, s. Caruso, Humperdinck, Korngold.
Chop, Max. — Zum 60. Geburtstage (Westermeyer), S 80, 20.
Chop, Max, s. Blüthner, Juristisches, Musikzeitschriften, Nikisch, Oper, Pfitzner, Reznicek, Schreker.
Chopin, Frédéric. — The soul of Poland: Ch. (Jean-Aubry), Che 13. — Chopinitis (Ritte), E 1, 1.
Choral, s. Kirchenmusik.
Chorgesang. — (s. a. Kirchenmusik, Lied, Musikvereinigungen). — Die preuß. Staatsregierung zur Förderung des Chorgesanges, DAS 22, 7. — Die Entwicklung des Männerchores (Bienert), BS 47, 2. — Hebung des Ch. (Grahl), HfS 16, 22. — An die Komponisten (Grandpierre), Ha 13, 8. — Hat der Arbeitergesang eine kulturelle Bedeutung (Guttmann), DAS 22, 11. — Geschichte des deutschen Männergesanges (Heid), DAS 23, 2ff. — Wettstreit deutscher Männergesangvereine in Köln (Hennings), Ha 13, 5. — Zur Wiedererweckung der alten Chorkunst (Jöde), L 5, 2. — Der Tendenzchor (Kirch), DAS 23, 5. — Chorlied u. Rhythmik (Prümers), ChL 2, 16/17. — Chorklang (Prümers), SSZ 14, 1. — Vom gemischten Chorgesang (Schilling), DAS 22, 12. — Zukunftsaufgaben der Chorvereine (Schlicht), AMZ 48, 38f. — Der Kölner Männer-Gesang-Verein in Berlin (Scholz), Ha 14, 5. — Der Ch. in unserer Zeit (Storck), T 22, 6 — Neuere deutsche a capella-Werke großen Stils (Strecke), Mel 1, 13. — Zur Aesthetik des Männerchorgesangs (Thierfelder), DMMZ 42, 48. — Vorgeschichte u. Entw. d. deutsch. Männergesangs (Thierfelder), ChL 3, 1/2ff. — Sängerfeste oder Gesangsfeste? (Werner), DAS 23, 1.
Chromatik, Zur Psychologie der Ch. (Simon), MdA 2, 18.
Ciepluch, Fritz, s. Klavier.
Cimbro, Attilio, s. Strawinsky, Tonleiter.
Closson, E., s. Nietzsche.
Coerper, H., s. Klarinette.
Coeuroy, André, s. Beethoven, Debussy, Flaubert, Lied, Wagner.
Cohn, Arthur Wolfgang, s. Aesthetik.
Colles, H. C., s. Vaughan.
Cordero di Pamparato, S., s. Musikwissenschaft.
Corelli, A., à Saint-Louis-des-Français à Rome (Cametti), RM 3, 3.
Cornelius, Peter. — Über einige Chorlieder von C. (Keller), NMZ 43, 1. — „Der Barbier von Bagdad" in Berlin (Hirschberg), S 80, 10 u. (Kapp), BlS 2, 6 u. (Stiedry), BlS 2, 6 u. (Stiedry) u. (Schwers) AMZ 49, 8. 9.
Cortot, Alfred, s. Debussy.
Couperin, François. — The „Méthode" of C. (Fuller Maitland), Che 8.
Couperin, Louis (Pirro), RM 1, 1 u. 4.
Courville, Xavier de, s. Monteverdi.
Cramer, Hans Hermann, s. Oper.
Crome, Fritz, s. Klenau, Musik, Nielsen.
Cruppi, Louise, s. Borodine.
Cucuel, Georges, s. Gluck.
Cwienk, Ewald, s. Laute.
Czerny, Karl, s. Klavier.

D

Daffner, Hugo, s. Dante.
Dahlke, E., s. Humperdinck.
Dahms, Walter, s. Besprechungen, Musik.
Dalcroze s. Jaques-Dalcroze.
Damerini, Adelmo, s. Debussy.
Danek, Max, s. Gitarre.
Dante in der Musik (Daffner) AMZ 48, 48. — D. im Madrigal (Einstein), AfM 3, 4. — Il centenario di D. (Fedeli), P 2, 9. — La musicalità di D. (Fedeli), RMI 28, 4.
Danz, Karl, s. Verdi.
Da Ponte, Lorenzo, Der Librettist (Fueter) SMZ 62, 12.
Dasatiel, Joseph, s. Musik, Polyphonie.
David, Hanns W., s. Düsseldorf.
David, K. H., s. Oper.
Debussy, Claude. — (Suarès), RM 1, 2. — An unpublished letter, Che 4. — D. et l'harmonie romantique (Coeuroy), RM 1, 7. — Metadramma non dramma musicale. Nota al „Pelléas" (Damerini), P 2, 11. — Pourquoi j'ai écrit „Pelléas" (Debussy), SMpB 10, 22. — D. et l'harmonie romantique (Coeuroy), RM 2, 7. — La musique pour piano de D. (Cortot), RM 1, 2. — D. and Spain (Falla), Che 12. — L'opera pianistica di D. (Gatti), RMI 27, 1. — Le lyrisme intime de D. (Godet), M 1, 2 u. 3. — L'oeuvre critique de D. (Jean-Aubry), RM 1, 2. — Souvenirs (Inghelbrecht), RM 1, 2. — Le théâtre de D. (Laloy), RM 1, 2. — Du temps d'Achille ... (Peter), RM 1, 2. — Autour du Martyre de Saint Sébastien (Vuillermoz), RM 1, 2. — Die letzten Werke D.'s (Wellesz), Mel 1, 7.
Decsey, Ernst, s. Bruckner, Schreker.
Delacroix, Eugène, et la musique (Jean-Aubry), RM 3, 6.
Delius, Frederick. — (Heseltine), MdA 4, 5/6 — (Marx), MdA 1, 2.

Della Corte, Andrea, s. Pizzetti.
Dent, Edward J., s. Busoni, Fuge, Musik.
Desderi, Ettore, s. Reger.
Dette, Arthur, s. Reznicek.
Deutsch, Otto Erich, s. Schubert.
Devrient, Eduard. — Briefwechsel zwischen D. u. Rietz (Merbach), AfM 3, 3.
Diebold, Johannes. — D.s Lamentationen (Hatzfeld), GB 39, 2/3.
Diehl, Wilhelm, s. Herbst.
Diekelmann, Gertrud, s. Aesthetik.
Diesterweg, Adolf, s. Besprechungen, Rubinstein.
Dilettanten, s. a. Orchester.
Dingeldey, Karl, s. Juristisches.
Dirigieren. — (s. a. Nikisch, Strauß). — Über das D. (Bahlmann), ChV 3, 11 f. — Darf der Dirigent ein Improvisator sein? (Cahn-Speyer), AMZ 49, 23. — Zur Geschichte des D. (Gräner), DMZ 52, 22 f. — Der Dirigent (Hoffmann), MdA 2, 4.
Dissonanz, s. Konsonanz.
Dobronić, Antun, s. Musik.
Döblin, Alfred, s. Wort.
Doegen, Wilh., s. Musikſammlungen.
Dohnányi, Ernst, s. Oper.
Donaueschingen. — (s. a. Musikfeste). — Musikgeschichtliches aus D. (Burkard), NMZ 42, 20. — Die Fürstl. Fürstenbergische Hofbibliothek u. ihre Musikbestände (Johne), NMZ 42, 20.
Doret, Gustave, s. Huber, Mozart.
Dostoiéwski, s. Lied.
Draber, H. W., s. Musikindustrie, Nikisch.
Draghi, Antonio. — „La patienza di Socrate", die erste komische Oper in Prag (Nettl), A 2, 3.
Dresden. — (s. a. Pfitzner). — Zur Musikgeschichte D.'s gegen 1800 (Engländer), ZfM 4, 4.
Drioux, G., s. Affen.
Du Bled, Victor, s. Oper, Rossini.
Düsseldorf. — Das Kammerorchester des Schauspielhauses (David), S 79, 37 u. MdA 3, 17/18. — als Kunststadt (Unger), NMZ 43, 17.
Durante, Francesco, cembalista (Paribeni), P 2, 10.
Durey, Louis (Manuel), Che 13. — (s. a. Ravel).
Dvořák, Anton. — Memoiren (Kaufmann), A 2, 2.

E

Ebel, Arnold, s. Lied, Musikpolitik, Musikunterricht.
Eberhard, Hanns, s. Oper.
Eberlin, Johann Ernst. — E.'s Schuldramen u. Oratorien (Haas), StM 8.
Edelmann, Otto, s. Gitarre.
Edelstein, Heinz, s. Orgel.
Egg, Bernhard, s. Nikisch.
Egidi, A., s. Berlin,
Einstein, Alfred, s. Brahms, Dante, Musikfeste.
Eisenmann, Alexander, s. Musikfeste.
Eitz, Carl, s. Akustik, Noten.
Energetik. — (s. a. Gesang) — Die E. und die Jüngsten (Bernscht), E 1 2. — Wie ich System Energetos fand (Ritte), E 1, 1 ff.
Engel, Ad., s. Musikunterricht, Wagner.
Engel, Carl. — (Peterkin), Che 13.
Engel, Carl, s. Loeffler, Musik.
Engelbrecht, Kurt, s. Ästhetik.
Engländer, Richard, s. Dresden.
Epstein, Peter, s. Musikfeste.
Erckmann, Fritz, s. Wölfl.
Erdmann, Eduard (Ley), K 3, 3.
Erdmann, Eduard, s. Klavier, Schönberg.
Erk, Ludwig, und wir (Gutjahr), To 26, 5.
Erpf, Hermann, s. Besprechungen, Orgel.
Ertel, Paul. — Das Violinkonzert von E. (Siber), E 2, 7.
Eschweiler, Karl, s. Kirchenmusik.
Ettler, Carl, s. Musik.
Expressionismus. — Musik u. E. (Blessinger), Der Schwäbische Bund 1, 5. — Expressionistische Musik in Österreich (Fleischmann), F 1, 9. — Grundlegendes zum E. in der Musik (Gallwitz), Die Frau, Berlin 28, 9. — Musikalischer E. und Musikpflege (Jahn), DMZ 52, 42 f. — E. — Naturmusik? (Riemann), Mel 1, 19. — E. (Simon), MdA 2, 11.

F

Falla, Manuel de (Altermann), RM 2, 8. — (Turina), Che 7.
Falla, Manuel de, s. Debussy.
Farga, Franz, s. Musik.
Fauré, Gabriel, s. Saint-Saëns.
Fedeli, Vito, s. Dante, Musikfeste.
Felber, Rudolf, s. Musik.
Ferlendis, Joseph, s. Mozart.
Festing-Jones, H., s. Butler.
Ficker, Rudolf, s. Messe.
Fiedel, s. a. Violine.
Film, s. Kino, s. a. Oper.
Fischer, E. K., s. Kino.
Fischer, Kurt, s. Besprechungen.
Fischer, Wilhelm, s. Beethoven.
Fißthaler, Karl s. Geige.
Flaubert, Gustave (Coeuroy), RM 3, 3.
Fleischmann, H. N., s. Expressionismus, Klenau, Malipiero, Musikfeste, Noetzel, Wien.
Fleury, Louis, s. Flöte, Kammermusik.
Flöte. — The flute and british composers (Fleury), Che 3 ff. — Meyer- oder Böhm-Flöte in der Hausmusik? (Martens), NMZ 43, 9. — Allerlei von der Entwicklung u. der Entstehung der Schwedler-Flöte mit F-Mechanik (Maske), ZM 88, 21.
Foerster, Jos. B., (Nejedlý), MdA 2, 3. — (s. a. Mahler).
Folklore, s. Musikfolklore.
Form. Das Formproblem in der Musik (Blessinger), F 3, 8. — Bausteine zu einer musikalischen Organik (Jöde), L 5, 1 ff. — Von der F. in der Musik (Kaminski), Mel 2, 10. — Zum Problem der musikalischen Form (Kauder), MDA 1, 2. — Musikalische Formwirkung (Stein), MDA 2, 4.
Frage. — Über die Behandlung der Frage im 17. u. 18. Jhdt. (Mies), ZfM 4, 5.
Franck, César. — L'esthétique de F. (Boucher), RM 3, 3.
Frambach, Josef, s. Konzert.
Frank, Ernst, s. Brahms.
Franke, Johannes, s. Musik.
Frankenberger, Heinrich, s. Gesang.
Franze, Johannes, s. Buenos Aires, Nikisch.
Franziskaner. — Der Anteil des F.-Ordens an der Musikübung 1221—1921 (Klafsky), MD 9, 7/8.
Freiburg. — (s. a. Orgel). — Vom musikwissen-

schaftl. Institut der Hochschule Freiburg (v. Graevenitz), ZM 89, 1.
Fremdwort, Das, in der Musik (Kämmerer), E 3, 5/6.
Frescobaldi, Girolamo. — Noterella circa tre fughe attribuite al F. e alcune ristampe moderne (Benvenuti), RMI 27, 1.
Frey, Martin, s. Klavier.
Fried, Oskar, (s. a. Mahler.) — (Johnen), N 1921, 17. — F. als Dirigent (Specht), MdA 2, 17.
Friedlaender, Max, s. Besprechungen.
Friedrich der Große u. die Musik seiner Zeit (Grüttner), Mw 2, 8.
Friedrich, Hed., s. Gesang.
Friedrich, W., s. Kirchenmusik.
Friedrichs, Elsbeth, s. Huber, Riemann, Musikwissenschaft.
Fries, Albert, s. Wagner.
Fries, F. de, s. Schütz.
Frimmel, Theodor, s. Beethoven.
Frings, W., s. Kirchenmusik.
Fröhlich, Paul, s. Musikvereinigungen.
Fröschels, Emil, s. Gesang.
Fuchs, Carl (Moser), NMZ 48, 45.
Fuchs, Friedr., s. Musikunterricht.
Füller, Friedrich, s. Keller.
Fündling, Karl, s. Harmonium, Kirchenmusik.
Fuenllana, Miguel de. — Die Gitarrekompositionen in F.'s Orphénica lyra 1554 (Koczirz), AfM 4, 2.
Fueter, Eduard, s. Da Ponte.
Fuge. — La poesia della fuga (Dent), P 3, 5. — Stilistisches zur Fugengeschichte (Oberborbeck), MKK 3, 7/8.
Fuller-Maitland, J. A., s. Couperin, Klavier.
Furtwängler, Wilhelm. — (Pisk), MdA 3, 4.

G

Gagnebin, Henry, s. Musik.
Gál, Hans (Nettl), NMZ 43, 6.
Gale, Harlow, s. Musikunterricht.
Gallwitz, S. D., s. Expressionismus.
Gassenhauer, s. Lied.
Gastoué, Amédée, s. Musik.
Gatti, Guido M., s. Bloch, Casella, Debussy, Malipiero, Musik, Mussorgski, Pizzetti, Respighi, Satie, Toscanini.
Gautier, Théophile, et le Ballet romantique (Lévinson) RM 1. 12. 1921.
Gaviniés, Pierre, et son temps (de La Laurencie), RM 3, 4.
Gehör, s. Hören.
Geige — (s. a. Laute, Violine). — Gegen den Tonveredelungs-Rummel im Geigenbau DIZ 22, 21. — Das Geheimnis der G. Zu den neuen Geigenerfindungen (Fißthaler), ZfI 41, 26/27. — Über Erfindungen in der Geigenbaukunst (Geipel), ZfI 41, 20/21. — Kritische Übersicht über Neuerungen u. Streitfragen im Geigenbau im Jahre 1921 (Großmann), DIZ 23, 1 ff. — Kritische Betrachtungen zur Geigenfrage (Hilliger), DIZ 22, 12. — Die Thomastik-Geige (Meißner), NMZ 43, 11. — Koch-Geigen (Paul), HfS 16, 20. — Die Geigenmacherkunst u. ihre berühmten Vertreter (Podhorsky), SMZ 62, 7. — Die Bariton-Geige (Voigt), NMZ 43, 2.
Geiger, Albert, s. Lied.
Geipel, Walter, s. Geige.
Genialität, Das Problem der künstlerischen (Heuß), ZM 89, 1 f.
Georgii, Walter, s. Straeßer.
Gerhard, C., s. Humor, Wagner.
Gerling, Friedrich August (A. R.), SG 42, 9/10.
Gesang. — (s. Caruso, Musikunterricht). — Die menschliche Singstimme To 26, 2 f. — Die Singkunst SG 47, 7 ff. — Meine Erfahrungen mit Stimmbildnern (A-r), Sti 15, 10/11. — Sänger ohne Stimme (Andro), BlO 1, 5/6. — Neuentdeckungen über Wesen u. Phänomen der menschl. Stimme (d'Arguto), HfS 16, 6. 20. — Die Reform der Gesangsunterrichtskunst . . . (d'Arguto), E 3/4. — Die Sicherung edler klassischer Gesangskunst durch die Lösung der Stimmwechselfrage (d'Arguto), ChL 3, 3/4. — Über Stimmbildung nach Prof. Engel mit Vorführung einer Mädchenklasse (Barth), Sti 16, 2 f. — Die Energetik in der Sangeskunst (Bernscht), E 2, 4. — Vom Erleben des Gesangstones (Besch), AMZ 28, 29/30. — Die deutliche Aussprache des Textes beim Gesang (Botz), DAS 22, 10. — Stimmwissenschaft und Stimmkunst (Bräuer), Sti 16, 6. — Stimmbildung u. Energetik (Boysen), E 1, 4 ff. — Deutsche Stimmbildung (Frankenberger), HfS 17, 5. — Die Lösung des Stimmbildungsproblems (Friedrich), NMZ 43, 12. — Über den günstigsten Übungsvokal beim Gesangsunterricht (Fröschels), Sti 16, 9. — Le chant en Suisse (Heim-Ruhsinger), SMpB 11, 2. — Les cordes vocales n'existent pas (Heim-Russinger) SMpB 11, 6. — Stimmbildungsfragen (Heinrich) Sti 16, 1 f. — Die Hochalterierung der Vokale (Hernried), ZM 89, 4. — Stimmhygiene (Imhofer), A 2, 2. — Die antagonistische Muskelassoziation als Grundlage der harmonischen Atembewegung des Kunstsängers (Klunger), Sti 16, 4. — Tonbildung, Stimmbildung (Mayerhoff), Mw 2, 8 u. Ha 14, 2. — Zum Problem der deutschen Gesangstechnik (Moser), N 1921 17. — Der natürliche Kunstgesang (Plaut), To 26, 11. — Sänger (Pisling), BlS 2, 5. — Erziehung zur richtigen Gesangsbeurteilung (Reinecke), NMZ 43, 3. — Der falsche Tonansatz (Reinecke), SG 43, 7 f. — Erziehung zur richtigen Gesangsbeurteilung (Schilgen), NMZ 43, 15. — Grundlage der musikalisch-gesanglichen Erziehung (Schuberth), NMZ 43, 5. — Stimmkunde u. Stimmbildung im Altertum (Seydel), Sti 16, 4. — The beginnings of the art of „bel canto" (Silva), MQ 8, 1. — Probleme der Stimmbildung (Wolf), (Plate), (Bruns), N 1921, 15. 16. 18.
Geß, Wolfgang, Friedrich, s. Reger.
Getteman, Auguste, s. Balzac.
Giffey, Johannes, s. Beethoven, Neumeister, Praetorius.
Gilbert, Henry F., s. Musik.
Ginsberg, E., s. Mozart.
Gitarre (s. a. Barberis, Fuenllana, Mandoline). — Gibt es eine deutsche Gitarrenrenaissance? (Albert), Gi 3, 1. — Altes u. Neues von der G. (Bauer), Gf 21, 2 ff. — Über die Technik des Gitarrespiels (Buek), Gf 22, 7 ff. — Über das Zusammenspiel mit mehreren Gitarren

(Buek), Gf 21, 4. — Gitarristisches aus Österreich (Danek), Gf 23, 1 ff. — Wider die Gitarrepest (Edelmann), Gf 22, 3. — Die Wiener Gitarristik von Giuliani (Koczirz), Gi 2, 7 ff. — Physiologie des Anschlags (Laible), Gi 2, 9. — Die englische u. die deutsche G. des ausgehenden 18. Jhdts. (Juth), Gf 22, 8 ff.

Glasharmonika (Kool), Mel 3, 2.

Glebe, Karl, s. Musikfeste.

Glocken, (s. a. Biehle). — Der Einfluß der Aufhängung schwingender Glocken auf ihre Tongebung (Biehle), MI 3, 1 ff. — Über den gegenwärtigen Stand der Glockenwissenschaft (Biehle), MD 9, 5/6. — Der Einfluß der Aufhängung schwingender Gl. auf ihre Tongebung (Henkel), MSfG 26, 7/8. — Müssen unsere Gl. schmucklos sein! (Henkel), MSfG 26, 9/10. — Die Glocke u. ihre Herstellung (Kalpers), DIZ 22, 19. — Über das Zusammenstimmen von Nachbargeläuten (Löbmann), MD 10, 3/4. — Einiges aus der G.-praxis (Löbmann), MD 9, 9/10.

Glück, Guido, s. Mraczek.

Gluck, Ch. W. v. — Die Ouverturen zu G.'s Cythère assiégée (Arend), ZfM 4, 2. — Les opéras de G. dans les parodies du XVIIIe siècle (Cucuel), RM 3, 5 f. — Stilkritische Bemerkungen zur Arienmelodik in Glucks „Orfeo" (Vetter), ZfM 4, 1.

Gnessine, Prokofieff et Miaskovski (Saminski), RM 2, 9.

Godet, Robert, s. Debussy, Mussorgski.

Goebel, J., s. Klavier.

Göhler, Georg, s. Besprechungen, Heuß, Juristisches, Musik, Musikpolitik, Musikunterricht.

Görlitz. — Das Convivium musicum 1570—1602 u. das Collegium musicum um 1649 in Görlitz (Gondolatsch), ZfM 3, 11/12.

Goethe, J. W. v. — G.'s Beziehungen u. Stellung zur Musik (Kehrer), GBl 47, 2/5. — Mignon. Untersuchungen über die Struktur eines Goetheschen Gedichtes u. seiner Kompositionen (Koehler-Deditius), ZfAe 16, 2. — G.'s Singspiele (Richard), Ha 14, 4.

Goetz, Bruno, s. Berlin.

Goetz, Hermann (Kreuzhage), KW 34, 12.

Goja, Hermann, s. Lied.

Goller, Vinzenz, s. Akustik.

Golz, Bruno, s. Hoffmann.

Gondolatsch, M., s. Görlitz.

Goossens, Eugène, s. Berners, Bliß.

Gottschalk, N., s. Kirchenmusik.

Grabner, Hermann, s. Brahms, Bruckner, Harmonie.

Grace, Harvey, s. Orgel.

Gräflinger, Franz, s. Bruckner.

Gräner, Georg, s. Dirigieren, Kino.

Gräner, Paul. — (Lepel), DMZ 53, 2. — „Schirin u. Getraude" (Schmitz), Ho 18, 2.

Graevenitz v., s. Freiburg.

Graff, Paul, s. Lyra.

Grahl, H., s. Chorgesang.

Grainger, Percy. — (Scott), MdA 4, 7/8.

Grandpierre, L., s. Chorgesang.

Green, L. Dunton, s. Holst, Klavier, Musik.

Gregor der Große, der Gesetzgeber der Liturgie u. des liturg. Gesanges (W. K.), GB 38, 7 f.

Gregorianischer Gesang, s. Kirchenmusik.

Gregor, Josef, s. Beethoven.

Greiner, Albert, u. der deutsche Schulgesang (Marsop), HfS 16, 14.

Grempe, P. M., s. Musikindustrie, Musiksammlungen.

Grew, Sidney, s. Bantock, Klavier, Madrigal.

Grieg, Edward. — Un unpublished letter, Che 5.

Griesbacher, Peter, s. Beethoven, Bruckner.

Grillparzer u. die Musik (Orel), Me 13, 3/4 u. (Witt), Ha 14, 1.

Groß, Paul, s. Kirchenmusik.

Groß, Wilhelm (Hoffmann), MdA 4, 7/8, — (s. a. Schreker).

Großmann, Max, s. Geige.

Groteske s. Musik.

Gruber, Joseph. — Vom Kirchenkomponisten G. (Staub), CaeB 29, 8 f.

Grünwald, N., s. Streichmelodion.

Grüttner, Felix, s. Friedrich der Große.

Grunsky, Karl, s. Beethoven, Besprechungen, Bruckner, Klavier, Wagner.

Gstach, s. Klavier.

Günther, s. Kirchenmusik.

Günther, Siegfried, s. Mahler.

Guerrini, Paolo, s. Salò.

Gugitz, Gustav, s. Mozart.

Gui, Vittori, s. Brahms, Musik.

Guido. — Lösung eines Rätsels in G.'s. Mikrolog (Bonvin), ZfM 3, 11/12.

Gutjahr, Konrad, s. Erk.

Guttmann, Alfred, s. Chorgesang, Tempo.

Guttmann, Oscar, s. Musikkritik, Pfitzner.

H

Haas, Joseph. — (Lossen), NMZ 43, 1 u. (Lossen), RMZ 22, 45/46.

Haas, Robert, s. Eberlin, Musik, Musikausstellungen, Musiksammlungen, Walther.

Haas, Theodor, s. Beethoven, Strauß.

Hába, Alois, s. Vierteltonmusik.

Händel, Georg Friedrich. — (s. a. Musikfeste). — H. als Dramatiker (Abert), Mitteilgn. d. Göttinger Univ.-Bundes 3, 1. — Die H.-Festspiele in Göttingen 1921 (Kobelt), AMZ 48, 29/30 f. — H.'s Oper Rodelinde u. ihre neue Göttinger Bühnenfassung (Steglich), ZfM 3, 9/10. — Die Händel-Opern-Festspiele in Göttingen (Steglich), ZfM 3, 11/12. — H. u. wir (Werner), DAS 23, 6.

Häßler, Johann Wilhelm (Müller), NMZ 43, 14.

Hagemann, Carl. — H.'s Wirken in Mannheim (Hennried), DMMZ 42, 38. — (s. a. Mozart).

Hallwachs, Karl, s. Hegar.

Halm, August. — H.'s Werke. Eine Übersicht (Jöde), L 5, 4 u. 6. — (Wyneken), L 5, 4.

Halm, August, s. Adagio, Bach, Klavier, Melodie, Musik.

Hamburg. — Glossen zum Hamburgischen Musikleben (Birgfeld), S 80, 13.

Hammerich, Angul, s. Lied, Orgel.

Handke, Robert, s. Mozart.

Hanne, Karl, s. Kirchenmusik.

Hansen, Christian J., s. Klavier.

Harmans, Willem, s. Musik.

Harmonie. — (s. a. Polyphonie). — Musikalische Verwandtschaft u. Vertreterschaft (Carrière) ZfAe 16, 1. — Psychologie der Kadenz (Eher'

buliez), SMpB 11, 5 f. — **Über neue Harmonik** (Grabner), MdA 3, 12. — Authentisch u. Plagal im Harmoniesystem in dualer Entwicklung (Hassenstein), To 26, 4. — Zum Wesen der Harmonik (Kurth), MdA 2, 16. — Groupements mixtes (Reymond) SMpB 10, 15 ff. — Das Verstehen „hypermoderner" Akkorde (Riemann), Mel 1, 12. — Eine Betrachtung zur Riemannschen Bezeichnung S^6 (Rössel), SMpB 11, 7.

Harmonium. — (s. a. Akustik). — Das H. als vollwertiges Orchesterinstrument, DMMZ 42, 35. — Neue Gesichtspunkte f. den H.-Bau (Fündling), (Hergenhahn), ZfI 40, 2/3, 4, 8/9, 17/18, 31.

Harms, Bernhard, s. Musikfeste.
Harms, Gottlieb, s. Musik.
Harper, Edward E., s. Musik.
Harris, Clement Antrobus, s. Musikinstrumente.
Hartmann, Georg, s. Mozart.
Hartmann, Rudolf, s. Oper.
Hartung, Rudolf, s. a. Oper.
Harzen-Müller, A. N., s. Weber.
Hase, Paul, s. Nikisch
Hasse, Karl, s. Orgel.
Hassenstein, Paul, s. Harmonie.
Hastung, W., s. Musikunterricht.
Hatzfeld, Johannes, s. Diebold.

Hauer, Joseph. — (Marton), MdA 4, 5/6. — (s. a. Musik).

Haupt, Leopold, s. Musikunterricht.

Hausegger, Siegmund v. — (Tessmer), MdA 3, 12. — H. als Schriftsteller (Prüfer), T 24, 7.

Hausmusik. — (Birgfeld), S 79, 31. — Die Zukunft der H. (Schmitz), MdA 2, 9 u. (Schmitz), Ho 17, 8. — Hauskonzerte (Unger), DVo 23, 1.

Haydn, Joseph. — H.'s Klaviersonaten (Bd. II u. III der Neuausgabe) (Abert), ZfM 3, 9/10. — Über H.'s zweite Londoner Symphonie (Pauer), NMZ 43, 14.

Hechler, Carl, s. Kreutzer.

Heckel, K. Ferd. — Zum 100jähr. Bestehen der Firma in Mannheim (H. H.), NMZ 43, 2.

Hegar, Friedrich, DAS 22, 10. — (P. K.), ASZ 28, 1. — (Brandes), KW 35, 1. — (Hallwachs), ChL 2, 18. — (Zureich) BS 47, 9.

Heid, Philipp, s. Chorgesang.
Heim-Ruhsinger, A., s. Gesang.
Hein, Arnold, s. Musikpolitik.

Heine, Heinrich. — H.'s musical feuilletons (Sonneck), MQ 8, 1 f.

Heinemann, Adolf, s. Kirchenmusik.
Heinemann, Ernst, s. Mozart.
Heinitz, Wilhelm, s. Melodie, Musik.
Heinrich, Georg, s. Bach.
Heinrich, Gertrud, s. Gesang.
Heinzen, Carl, s. Schreker.
Heitmann, Fritz, s. Abendmusiken.
Heller, Erich, s. Musik.

Hellerau, s. Jaques-Dalcroze.

Henkel, H., s. Biehle, Glocken.
Hennings, J., s. Chorgesang.
Henry, Leigh, s. Bartók, Musik, Stravinsky.

Herbst, Johann Andreas. — Wie H. nach Butzbach kam (Diehl), MSfS 27, 5.

Hergenhahn, Eugen, s. Harmonium.

Hermeneutik, Musikalische (Schipke), ZM 88, 23.

Hernried, Robert, s. Braunfels, Bruckner, Burkard, Gesang, Hagemann, Lied, Musik, Oper, Schubert, Wolf.
Herrmann, Felix, s. Spohr.
Herzog, Oswald, s. Musik.
Heseltine, Philipp, s. Delius, Musik.
Heu, Emil, s. Orgel.

Heuß, Alfred. — Neues von H. (Göhler), Ha 13, 10/11. — Deutsche Lieder von H. (Göhler), T 22, 6.

Heuß, Alfred, s. Aber, Besprechungen, Brahms, Genialität, Humperdinck, Kirchenmusik, Mozart, Musik, Musikfeste, Nikisch, Oper, Schreker.
Heydt, von der, s. Kirchenmusik, Schütz.
Hilliger, Ludwig, s. Geige.
Hirschfeld, Heinrich, s. a. Musik.
Hirschberg, Leopold, s. Bach, Hoffmann v. Fallersleben, Loewe, Schubert.
Hirschberg, Walther, s. Braunfels, Cornelius, Leoncavallo.
Hirte, A., s. Wertheim.
Hisgen, W., s. Lied.
Höber, Lorenz, s. Musikpolitik, Nikisch.

Hobrecht. — Un portrait d. H. et de Verdelot (Prunières), RM 3, 8.

Hocheder, Adolf, s. Schumann.
Höckner, Hilmar, s. Lied.

Hören. — The psychology of listening to music (Myers), Che 10. — Über das Anhören neuer Musik (Raabe), DMMZ 43, 16. — Die Erziehung zum Musikhören (Schmidt u. H. L.) E 1, 1 u. 6. — Kunstgemäßes Musikhören (Witt), Ha 13, 12.

Hoerth, Franz Ludwig, s. Mozart.
Hoeßlin, Franz v., s. Kaminski.
Hoffmann, E. A., s. Besprechungen.

Hoffmann, E. T. A. — (Golz), ZM 89, 11. — H. u. Weber (Kroll), NMZ 42, 21. — H. als Musiker (Kroll), MdA 4, 9/10. — H.'s Leipziger Intermezzo (Lange), ZM 89, 11. — H. u. die Musik (Stefan), A 2, 7. — „Undine" (Schellenberg), T 22, 10 u. (Wolzogen), T 22, 11.

Hoffmann, Rudolf Stefan, s. Brahms, Dirigieren, Groß, Korngold, Mahler, Schreker, Strauß, Weigl, Wien.

Hoffmann von Fallersleben, H., ein deutscher Musiker (Hirschberg), WM 65, 10.

Hohberger, s. Tschirsch.
Hohenemser, R., s. Ästhetik.
Holl, Karl, s. Stephan.
Holländer, Alexis, s. Vortragszeichen.
Holländer, Hans, s. Musik.
Holle, Hugo, s. Besprechungen, Pfitzner, Reger.
Hollweg, Walter, s. Kirchenmusik.

Holst, Gustav (Green), Che 8.

Holz, Herbert Joh., s. Wagner.
Holzer, Rudolf, s. Salzburg.
Hopfner, Th., s. Musik.

Honegger, Arthur. — (Chalupt), RM 3, 3. — (Milhaud), Che 19.

Howard, Walther, s. Beethoven, Musik.
Howard, William, s. Noten.
Hoya, Amadeus v. d., s. Musik.

Huber, Hans. — (W. H.), NMZ 43, 12. — (Doret), SMpB 11, 2. — (Isler), SMZ 62, 1 f. — (Merian), AMZ 49, 2. — (Refardt), ZM 89, 1. — (Wehrli), SMpB 11, 1. — Kompositorischer Nachlaß von

H. [Verzeichnis] SMZ 62, 9 f. — H. u. die „Leipziger Schule" (Friedrichs), SMpB 11, 2.
Huber-Anderach, Theodor (Kroll), RMZ 23, 17/18.
Hugo, Valentine J., s. Tanz.
Humfrey, Pelham. La Tempête d'après Shakespeare et la musique de H. (Pereyra), RM 1, 3.
Humor. — (s. a. Komik). — Der H. in der Musik, N 1921, 7 u. (Gerhard), DMZ 52, 36 f.
Humperdinck, Engelbert. — (s. a. Pfitzner). — BlS 2, 2. — (Besch), NMZ 43, 3. — (Chevalley), Mw 2, 2. — (Dahlke), HfS 16, 19. — (Leon), MfA 16, 178. — (Liebscher), KW 35, 2. — (Marks), E 2, 12. — (Niemann), ZM 88, 21. — (Püringer), BB 45, 1. — (Schwers), AMZ 48, 41. — Aus H.'s Tagebuch-Aufzeichnungen, BlS 2, 2. — H.'s „Königskinder". Besprechung des Werkes nach der Leipziger Erstaufführung 1911 (Heuß), ZM 88, 20.
Huschke, Konrad, s. Weber.

I

Jachimecki, Zdzislaw, s. Musik, Szymanowsky.
Jacob, Heinrich Eduard, s. Weber.
Jacobi, Heinr., s. Musikunterricht.
Jahn, Arthur, s. Expressionismus.
Jalowetz, Heinrich, s. Zemlinsky.
Janetschek, Edwin, s. Brahms, Musik.
Jankó, Paul von, ZfI 40, 7.
Janowitz, Otto, s. Konzert.
Jansen, Lothar, s. Oper.
Japsen, G., s. Musikunterricht.
Jaques-Dalcroze-Schule, Die, Hellerau (Pasche), K 2, 45/46.
Jarasch, Emil, s. Klavier.
Jarosy, Albert, s. Violine.
Jaschke, Paul, s. Beethoven.
Jchheiser, Gustav, s. Musik.
Jean-Aubry, G., s. Chopin, Debussy, Delacroix, Liszt, Malipiero, Roussel, Saint-Saëns, Sévérac,
Jemnitz, Alex., s. Nikisch, Oper.
Jensch, Georg, s. Kirchenmusik, Musikfeste.
Jesuiten, s. Kirchenmusik, Köln, Lied.
Jmhofer, R., s. Gesang.
Jmpressionismus. — (s. a. Musik). — Impressionistische Musik (Pisling), DTZ 19, 368.
Improvisation. — Über J., deren Bedeutung, Wesen u. Arten (Seywald), MKK 3, 3/4 f.
Indy, Vincent d' (Mauclair), RM 2, 5.
Jnghelbrecht, D.-E., s. Debussy.
Jnstrumentalmusik. — Die Umformung der modernen Klangkörper (Rufer), Mel 1, 12.
Jnstrumentation. (Kaminski), Mel 1, 21.
Jöde, Fritz, s. Chorgesang, Form, Halm, Musik.
Jöricke, Gerhard, s. Juristisches.
Johne, Eduard, s. Donaueschingen.
Johnen, Kurt, s. Fried.
Josquin de Près. — (W. K.), GB 39, 2/3. — [Zur Neuausgabe] (Vatielli), P 3, 5 u. (Smijers), TVN 10, 3.
Jslam, s. u. Musik.
Jsler, Ernst, s. Huber, Nikisch, Saint-Saëns, Schoeck.
Jstel, Edgar, s. Oper.
Jullien, Adolphe, s. Wagner.
Juon, Paul. — (Westermeyer), S 80, 11.
Juristisches, Soziales. — (s. a. Musikindustrie, Musikpolitik). — Die wirtschaftl. Lage der konzertierenden Künstler u. der Musiklehrenden (Chop), MdA 2, 10. — Die Stellung der preußischen evangel. Organisten u. Kantoren im Kirchenrecht (Jöricke), KiM 1, 8. — Künstlerwünsche. Vorschläge zur Verbilligung der Konzertunkosten (Leonard, Schliepe, Reimer, Dingeldey), AMZ 49, 13. 15. 17. 21/22. — Der Schutzverband der deutschen konzertgebenden Behörden u. Vereine (Siegel), AMZ 49, 20. — Die Kulturabgabe (Aber), Mw 2, 1 u. (Göhler), Ha 13, 3/4 u. (Marsop), NMZ 43, 6 u. (Werner), DAS 22, 7.
Jwaki, Heijiro, s. Musik.

K

Kaden, Richard, s. Musikunterricht.
Kämmerer, N., s. Fremdwort.
Kämpf, Karl. — Ein musikal. Ereignis [eine Aufführung von Werken K.s] (Scholz), Ha 13, 7.
Kahl, Willi, s. Besprechungen, Klavier.
Kahse, Georg Otto, s. Lewalter.
Kaiser, Ludwig, s. Laugs.
Kaiser, Toni, s. Wesendonck.
Kalpers, H., s. Glocke.
Kaminski, Heinrich. — (v. Hoeßlin), MdA 4, 7/8.
Kaminski, Heinrich, s. Form, Jnstrumentation.
Kammermusik. — The evolution of musical habits. Chamber music in paris a quarter of a century ago (Fleury), Che 19. — Die K. im Dienste der Volksbildung (Unger) DVo 23, 11.
Kammerorchester s. Düsseldorf.
Kammerspiele, Musikalische, in Berlin (Ley), K 2, 49/50.
Kapp, Julius, s. Braunfels, Cornelius, Oper, Pfitzner, Reznicek, Wagner.
Karger, s. Reimann.
Karpath, Ludwig, s. Liszt.
Kastner, Rudolf, s. Berlin.
Katakomben. — Die musikalische Allegorie in den K. (Segnitz), Mw 2, 8.
Kauder, Hugo, s. Form, Mahler, Musik, Wien.
Kaufmann, M., s. Beethoven, Brahms, Dvořak.
Kehrer, Jodok., s. Goethe.
Keil, Anton, s. Musikunterricht.
Keller, Hermann, s. Brahms, Cornelius, Kuhnau, Musik, Orgel.
Keller, Ludwig. — (Füller), BS 46, 1.
Keller, Otto, s. Klavier, Konzert.
Kerner, Justinus. — Musiker als Besucher des Kerner-Hauses in Weinsberg (Keßler), SMZ 62, 3 ff.
Keßler, Adolf, s. Kerner.
Keußler, Gerhard von. — Das symphonische Schaffen K.s (Nettl), MdA 2, 6. — „Jesus aus Nazareth" (Steinhard), A 2, 5/6.
Keußler, Gerhard von, s. Beethoven, Mozart.
Kjascht, Georg, s. Ballett.
Kiel. — Problematisches aus Kiel (Bessell), S 80, 16.
Kiel, Friedrich. — (Beckmann), AMZ 49, 9.
Kilian, Eugen, s. Oper, Weber.
Kind. — Children in music II (Chalupt), Che 3.
Kino. — Filmmusik (Fischer), KW 35, 4. — Kinomusik u. Filmkunst (Gräner), DMZ 53, 14. — Über Kino-Musik (Sorgenfrei), ZM 88, 18.
Kinsky, Georg, s. Musikinstrumente, Musiksammlungen.
Kirch, A., s. Chorgesang.

Kirchenmusik. — (s. a. Abendmusiken Berlin, Briegel, Leipzig, Lied, Messe, Musikpolitik, Oratorium, Passion, Pedrell, Wien) — Die päpstliche Schule f. Kirchenmusik zu Rom GB 39, 4/5 ff. — Die Verschönerung des Gottesdienstes durch die Musik KiM 3, 28. — Kann das Volk am liturg. Amt musikalisch teilnehmen? KR 1922, 1. — Lehrreiches aus Aufzeichnungen eines alten Organisten: Erwin Stillbach GB 39, 1. — Was führt uns zur Kirchenmusik KiM 3, 26. — Aus der schwedischen Kirchengesangsbewegung (Allard), KEK 35, 7/9. — Schule, Kirche u. Kirchenmusik (L.), (Arndt), KIM 1, 9 u. 2, 13. — Die Verschönernng des Gottesdienstes durch die Musik (Bachmann), ZKB 4, 3. — Ein Beitrag zur musikal. Vorbildung der Theologen (Bachmann), KiM 2, 18 f. — Geist der K. (Bachmann), KiM 2, 14. — Die Küsterfrage (Banke), KiM 1, 10. — Raumakustische, orgeltechnische und bau-liturgische Probleme (Biehle), AfM 4, 1. — Die Stimmenbesetzung im kathol. Kirchenchor (Eschweiler) GBl 47, 4/5. — Sologesang im Gottesdienst (Friedrich) u. (Noack), KiM 1, 8 u. 12. — Zeitfragen zur kathol. K. (Frings), NMZ 42, 22. — Liederliturgie (Fündling), MSfG 26, 7/8. — Die Fermate u. ihre Anwendung im Choral (Gottschalk) u. (Heuß), ZM 89, 3 u. 6. — Neißer Gesangbücher aus dem 17. Jahrhundert (Groß), CaeB 28, 11 f. — Für den liturgischen Fortschritt (Günther), MSfG 26, 9/10. — Das Tedeum im evangel. Gottesdienst (Hanne), MSfG 27, 4. — Die musikalischen Andachten in der Christuskirche in Coblenz (Heinemann), MSfG 27, 2. — Zur Neubildung des evangel. Gottesdienstes (v. d. Heydt), KiM 2, 18. — Das ostfriesische reformierte Gesangbuch vom Jahre 1616 (Hollweg), MSfG 26, 9/10. — Die Breslauer Schule (Jensch), MKK 3, 2 ff. — Zur Liturgie des „Handeln und Schauen" lassen (Kirchner), MSfG 26, 9/10. — Neue Wege (Kurthen), GBl 47, 1. — Prolegomena zur 45. Generalversammlung des Caecilienvereins der Erzdiözese Köln (Kurthen), GBl 46, 8/9. — Über Stil u. Formen des Vorspiels zum deutschen Kirchenliede (Kurthen), GB 46, 12. — Kantor u. Organist (Leupold), KiM 2, 13. — Grundzüge zu einer Reform der Kirchenmusikpflege (Lossen), MKK 3, 7/8. — Gottesdienst, Choral- und Chorgesang (Lütge) KiM 2, 17. — Die Auswahl der mehrstimmigen Gesänge für den Gottesdienst (Menne), GB 38, 8/9. — Das Officium u. seine Beziehung zum Oratorium (Meyer), AfM 3, 4. — Der Einfluß der gesanglichen Vorschriften auf die Chor- u. Emporenanlagen in den Klosterkirchen (Meyer) AfM 4, 2. — Kirchenmusikalisches (Moser), AMZ 48, 52. — Die Texte der protestant. K. (Noack), KiM 2, 15 ff. — Welche Gesichtspunkte sind maßgebend für die Auswahl kirchenmusikal. Werke für den Gottesdienst? (Noack), KiM 2, 21 f. — K. u. Kirchenmusiker im heutigen evangel. Deutschland (Oehlerking), RMZ 23, 7/8. — Das Offertorium von Christi Himmelfahrt (Pothier), GB 39, 4/5. — Über einige für den Choralrhythmus wichtige Romanusbuchstaben und -zeichen (Raimer), GBl 47, 1. — Das Praeconium natale (Schabes), MD 9, 9/10. — Kirchenmusikal. Streitfragen (Schaun), MSfG 27, 3. — Gegenwarts- u. Zukunftsaufgaben unserer K. (Schering), ZKB 4, 1 f. — Die K. in der kathol. (Hof-)Kirche zu Dresden (Schmid), ZM 88, 24. — Psalterium harmonicum 1642. Ein Kölner Jesuiten-Gesangbuch (Schmitz), ZfM 4, 1. — Die Musik und unsere Kirche (Schneider), SBEK 54, 1/2. — Entwicklungsmöglichkeiten der modernen Kirchenkomposition (Seywald), MKK 2, 11. — Musica liturgica e musica artistica (Sincero), RMI 27, 4. — Liturgische Fragen zur kirchlichen Neugestaltung (Spitta), MSfG 26, 7/8, 9/10. 27, 4. — Vorsicht bei der liturgischen Entwicklung (Spitta), MSfG 27, 1. — Der Tonsatz unserer Choräle (Stahl), KiM 2, 20. — „Einführung in die gregorian. Melodien." Ein Selbstbericht (Wagner), AfM 4, 1. — Zur geschichtl. Würdigung des gregorian. Gesanges (Wagner), GBl 46, 7 f. — Die kirchenmusikal. Publikationen der „Schola Austriaca" (Weißenbäck), MD 9, 11/12. — Moderne K. (Zallinger), MK 2, 25/26 f.

Kirchner, V., s. Kirchenmusik.

Kirnberger, Johann Philipp (Witt), Ha 13, 3/4.

Kiurina, Berta, s. Pfitzner.

Kläsmann, R., s. Zither.

Klafsky, Anton M., s. Franziskaner.

Klanert, Paul, s. Musikfeste.

Klaren, Georg, s. Mahler, Musik, Oper.

Klarinette, Die, kein transponierendes Instrument (Seligmann), MdA 3, 17/18. — Einiges über die K. (Coerper), ZfI 40, 31 ff.

Klavier. — (s. a. Akustik, Beethoven, Temperierung) — Rückblicke u. Ausblicke in der Pianoforte-Industrie MIZ 31, 33/34. — Neue Wege des Klavierbaues (Aber), MIZ 31, 17/18. — Die Technik des Übens (Bardas), AMZ 48, 50. — Psychologie der Klaviertechnik (Bardas), Mw 2, 4. — Erfordernisse einer modernen Klavierpädagogik (Bareisel), Mel 2, 11/12. — La transvalutazione del pianoforte (Bastianelli), P 3, 2. — Erinnerungen eines Konzertbegleiters (Birgfeld), S 80, 2. — Come eseguire sul pianoforte la musica per clavicembalo? (Bonaventura) P 2, 2. — La musique de clavier au XVIIe siècle (van den Borren), RM 2, 6. — Was sagt der Physiologe zum Streit der Klaviermethoden? (Ciepluch), MpB 44, 13/14 f. — Moderne Klaviermusik (Erdmann), Mel 1, 2. — Mehr vierhändige Original-Klaviermusik! (Frey), ZM 88, 15. — English Keyboard music (Fuller-Maitland), Che 17. — K. u. Spielwerk (Goebel), ZfI 41, 31. — Piano-music-Foreign and British (Green), Che 19 f. — L'Autopiano (Grew), P 3, 2. — Zur Frage der Auszüge (Grunsky), NMZ 42, 24. — Klavierspiel und Methode (Gstach), E 2, 4 u. 3, 1/2 ff. — Beiträge zum Klavierunterricht f. Anfänger (Halm), NMZ 43, 12. — Die Kunst der Variation im Klavierunterricht (Halm), Mel 3, 2. — Der homogene Resonanzboden Grotrian-Steinweg (Hansen), ZM 89, 5. — Die psycholog. Wirkungen der Energetik auf das Klavierspiel als Handfertigkeit (Jarasch), E 2, 3 f. — Vom Notenbild bis zum Anschlag (Jarasch), E 1, 9/10. — Aus der Frühzeit des lyrischen Klavierstücks (Kahl), ZM 89, 8 f. — Die Klaviermusik des 19. Jhdts. bis zu Brahms (Keller), SMpB

11, 7 f. — Zeitgemäße Klavierliteratur f. d. Unterricht (Kleemann), MpB 44, 19/20. — Über Taktfehler, falsche Töne und Mittel zu ihrer Vermeidung beim Klavierstudium (Kleinpaul), Ha 14, 5. — Gute Klaviermusik (Lang) DMMZ 43, 5 f. — Varietà di qualità del suono al pianoforte (Matthay), P 2, 4. — Vom vierhändigen Klavierspiel (Osmin), ZM 88, 16. — Taste u. Hebeglied des Klaviers (Pfeiffer), ZfI 40, 8/9 f. — Etwas über die Deppe-Caland-Methode (Pusch), DTZ 19, 368. — Czernys Schule der Geläufigkeit musikenergetisch analysiert (Ritte), E 2, 1/2 ff. — Der starre Arm (Ritte), E 3, 1/2. — Die Geläufigkeitspflege der linken Hand (Ritte), E 1, 11/12. — Die Levitation in der Klaviertechnik (Ritte), E 2, 8/9. — Vierhändige Klavierkunst (Ritte), E 2, 3. — Das Moser-Klavier (Rukser), Mel 1, 14. — Über die Aufgaben des modernen Pianisten (Steuermann), MdA 2, 14. — Leonid Kreutzers Klaviertechnik-Lehre (Tetzel), MpB 45, 3/4. — Das energetische Problem im Klavierunterricht (Weiß), E 1, 2. — Der Weg zum modernen Pianisten (Weißmann), Mel 1, 1. — Über die erste Einführung des Klavierschülers in die Gewichtstechnik (Wernet), MKK 3, 3/4. — Wander-Ausstellungen für Klavierliteratur. Ein Vorschlag (Zuschneid), ZM 88, 16.

Kleemann, Hans, s. Klavier.
Klein, Wilhelm, s. Reznicek.
Kleinpaul, Alfred, s. Klavier.
Klemperer, Otto. — (Wolfsohn), MdA 3, 15/16. — Missa in C (Schmitz), MdA 2, 20.
Klenau, Paul August v. — (Erome), MdA 4, 9/10. — (Fleischmann), MdA 2, 10.
Klunger, Carl, s. Gesang.
Knab, Armin, s. Beethoven, Bruckner, Lied.
Knödt, Heinrich, s. Komponieren, Lied, Musik, Musikpolitik.
Kobelt, Johannes, s. Händel.
Koch, Max, s. Wagner.
Koczirz, Adolf, s. Barberis, Fuenllana, Gitarre, Laute.
Kodály, Zoltán, s. Bartók.
Koechlin, Charles, s. Aesthetik, Berlioz, Musik.
Koehler-Deditius, Annemarie, s. Goethe.
Kohut, Adolf, s. Bruch, Reklame.
Köln. — (s. a. Chorgesang, Kirchenmusik, Lied). — Archiv-Studien über die musikal. Bestrebungen der Kölner Jesuiten im 17. Jahrhundert (Schmitz), AfM 3, 4.
Komik u. Humor in der Musik (Weidl), A 2, 3.
Komödie, Musikalische, s. Oper.
Komponieren. — Zur Psychologie des Komponisten (Knödt), Mel 1, 17. — Musikschaffen u. Instrument (Sachs), ZM 89, 5.
Konsonanz u. Dissonanz (Néri), MdA 1, 3/4.
Kontrapunkt (Weweler), T 22, 8.
Konzert. — (s. a. Berlin, Klavier, Musikunterricht, Wien). — Der Konzertbund (H. H.), NMZ 43, 1. — Vom Applaus (Bardas), AMZ 49, 21/22. — Programm u. Musik-Erziehung (Frambach), DMZ 53, 19. — Musikhunger u. Konzertprogramme (Janowitz), NMZ 43, 10. — Zu den Anfängen des Konzertlebens (Keller), SMZ 62, 3 f. — Opernsänger im Konzertsaal (Quiddam u. Moser), LMZ 1, 2 u. 5. — Konzert-Dämmerung (Weißmann), F 1, 6. — K. u. Konzertprogramm (Wilhelmy), DAS 23, 5. — Das einheitliche Konzertprogramm (Wollong), DMZ 52, 39 f. u. ChL 2, 14/15 u. Ha 13, 9.
Kool, Jaap, s. Glasharmonika.
Kopenhagen, s. Musiksammlungen.
Kopsch, Julius, s. Musik.
Korngold, Erich Wolfgang. — (Chevalley), Me 11, 23. — (Hoffmann), MdA 4, 5/6. — (Pfohl), N 1921, 6. — „Die tote Stadt" (Korngold), BlO 1, 9 u. (Seidl), AMZ 48, 51 u. Specht BlO 1, 9 u. (Wymétal), BlO 1, 9. — Die Partitur der „Toten Stadt" Eine Abwehr (Korngold), Me 13, 5. — (s. a. Zemlinsky).
Korngold, Julius, s. Nikisch.
Krabbe, Wilhelm, s. Niege.
Kramer, A. Walter, s. Musik.
Krehl, Stephan, s. Leipzig.
Kremser, Eduard, s. Wien.
Krenn, Hans, s. Orgel.
Kreutzer, Konradin, u. der deutsche Männergesang (Baumann) u. (Hechler), BS 46, 8 u. 47, 3.
Kreutzer, Leonid, s. a. Klavier.
Kreuzhage, Ed., s. Goetz.
Krieg, s. a. Musik.
Kroeller, Heinrich, s. Tanz.
Krohn, Ilmari, s. Rhythmus.
Kroll, Erwin, s. Hoffmann, Huber-Anderach, München.
Krone, Walter, s. Lied.
Kruse, Georg Richard, s. Mozart.
Kühn, Walter, s. Musikunterricht.
Kuhnau, Johann. — K.s Klavierwerke (Keller), NMZ 43, 17.
Kuhrt, Reinhold, s. Musikunterricht.
Kummer, Hans, s. Lewalter.
Kurth, Ernst, s. Harmonie, Wagner.
Kurthen, Wilh., s. Kirchenmusik.

L

Lach, Robert, s. Besprechungen, Brahms, Musik, Musikbibliotheken.
Laforêt, Claude, s. Magnard.
Laible, Friedrich, s. Gitarre, Laute.
La Laurencie, L. de, s. Besprechungen, Gaviniès.
Laloy, Louis, s. Debussy.
Landini, Francesco (Sincero), P 2, 11.
Landormy, Paul, s. Musik, Schönberg.
Lang, Oskar, s. Bruckner, Klavier.
Lange, Walter, s. Hoffmann.
Lanux, Pierre de, s. Musik.
Lassus, Orl., et la musique instrumentale (van den Borren), RM 3, 7.
Lattermann, Theodor (Melling), N 1921, 19.
Laugs, Robert (Kaiser), S 79, 43. — (Werneck-Brüggemann), ChL 2, 19/20.
Laute. — (s. a. Lied). — Ungehobene Schätze deutscher Lautenmusik (Biernath), Gf 22, 4 ff. — L. u. Volkslied (Ewienk), Gf 22, 11. — Verschollene neudeutsche Lauteniſten: Weichmannberg, Pasch, de Bronikowsky, Raschke (Koczirz), AfM 3, 3. — Von der Schönheit des Lautenspiels (Laible), Gi 2, 5 f. — „Füssen", die Wiege des Lauten- u. Geigenbaus (Lütgendorf), MI 2, 9 ff. — Zur Geschichte der L. (Martell), Ha 13, 10/11.
Lazarus, Daniel, s. Reicha.
Lechthaler, Josef, s. Beethoven.

Le Coq, Jehan, s. Saint-Saëns.
Legal, Ernst, s. Oper.
Leichtentritt, Hugo, s. Berlin, Besprechungen, Busoni, Musik, Rhythmus.
Leinburg, Mathilde v., s. Brahms.
Leipzig. — (s. a. Nikisch). — Aufruf zur Hilfeleistung f. d. Konservatorium für Musik zu L. (Krehl), ZM 89, 5. — Das Institut f. Kirchenmusik an der Hochschule f. Musik in Leipzig (Martienßen), ZM 89, 5.
Leitzmann, Albert, s. Beethoven, Besprechungen.
Lekeu, Guillaume (Vandelle), RM 2, 4.
Lenau, Nik., s. a. Beethoven.
Lendvai, Erwin, s. a. Oper.
Lenker, Otto, s. Orgel.
Leonard, Lotte, s. Juristisches.
Leoncavallo, Ruggiero (Storck), T 21, 15. — L.s „Bajazzo" (Hirschberg), MfA 15, 175f.
Leoni, Sergio, s. Rust.
Lepel, Felix v., s. Gräner.
Lert, Ernst, s. Oper, Schreker.
Leupold, A. W., s. Kirchenmusik.
Lévinson, André, s. Ballett, Gautier.
Lewalter, Johann. — (Kahse), NMZ 43, 10 u. ChL 3, 1/2 u. ZM 89, 3. — L.s Chorkompositionen (Kummer), ChL 3, 1/2.
Lewicki, Rudolf, s. Mozart.
Lexikographie, s. a. Melodie.
Ley, Leo, s. Erdmann, Kammerspiele, Lied, Mozart.
Ljadow, Anatol. — L. the wizard of the russian fayri tale and folk song (Swan) Che 18.
Liebhold. — Beiträge zur Kenntnis des Kantatenkomponisten L. (Schmidt), AfM 3, 3.
Liebleitner, Karl, s. Beethoven, Lied.
Liebscher, Artur, s. Besprechungen, Humperdinck.
Lied. — (s. a. Goethe, Laute, Weihnachten). — Das deutsche Volkslied (Autenrieth), SSZ 13, 2ff. — Dostoïewski et la chanson populaire (Coeuroy), RM 3, 4. — Einwirkung der niederdeutschen Lyrik auf das deutsche Lied (Ebel), Mw 1, 12. — Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villancico (Geiger), ZfM 4, 2. — Das Lied beim Schützenregimente 24 (Goja), DV 23, 6/8. — Zur Geschichte der Berliner Liederschule (Martell), Ha 14, 3 u. HfS 16, 1. — Grundlagen einer musikal. Volksliedforschung (Mersmann), AfM 4, 2. — Das Volkslied-Fragment im Codex Runicus (Hammerich), ZfM 3, 9/10. — Zur Entwickelung des Volksliedes u. Volkschores (Hennried), ChL 2, 21. — Entstehungsort des Lochamer Liederbuches (Hisgen), NMZ 43, 3. — Vom Volkslied (Höckner), L 5, 1. — Die Auferstehung des Volksliedes (Knab), Wä 4, 2f. — Pauline Volkstein u. ihre Volkslieder (Knab), Mw 1, 11 u. Wä 5, 2. — Zwei geistliche Wiegenlieder (Knab), L 5, 5. — Wiener Gassenhauer (Knödt), Me 12, 21. — Zur Neugestaltung des Schulliedes (Krone), AMZ 49, 1. — Moderne Liedkunst (Ley), K 3, 4/5. — Einklang in Wort und Weise des deutschen Volksliedes (Liebleitner), DV 22, 5/6. — Volkslied u. Tanz in Niederösterreich (Liebleitner), DV 23, 3/5. — Das deutsche Kinderlied (Oehlerking), Sti 16, 8. — Das Volkslied (Olbrich), HfS 16, 15. — Die Wiederbelebung des deutschen Volksliedes in Gegenwart u. Zukunft (Pfannenstiel), DMMZ 42, 36. — Die Wiederbelebung des altdeutschen Volksliedes u. ihre Bedeutung f. Gegenwart u. Zukunft (Pfannenstiel), ChL 3, 5/6. — Die Form des modernen Liedes (Ring), Sti 16, 5ff. — Maggio della Defènsa. Studio su una vecchia canzone popolare molisana (de Rubertis), RMI 27, 1. — Monodien der Kölner Jesuiten aus der ersten Hälfte des 17. Jhdts. [Spee: Trutz-Nachtigall] (Schmitz), ZfM 4, 5. — Die Pflege des kirchl. Volksliedes bei den Festaufführungen der Kölner Katechismusschulen im 17. Jhdt. (Schmitz), GBl 46, 10/11. — Das deutsche Kinderlied in seinen wichtigsten Erscheinungen (Schneider), ZM 88, 22f. — Neugestaltung des Schulliedes (Scholz), Ha 14, 1. — Das Lautenlied (Schwarz-Reiflingen), Gi 3, 2ff. — „In stiller Nacht" (Spitta), MSfG 26, 7/8. — Spanisch-katalanische Liedkunst des 14. Jhdts. (Ursprung), ZfM 4, 3. — Zur Pflege des Volksliedes (Voß), Ha 13, 9. — Drei alte Weihnachtslieder (Wiltberger), GBl 46, 12.
Lienhard, Friedrich, s. Storck.
Lindner, Adalbert, s. Reger.
Lippay, Alexander, s. Schreker.
Liszt, Franz. — Un unpublished letter Che 3. — L.s Rücktritt von der weimarischen Opernleitung (v. Bamberg), DR 48, 4, 5. — The glory of L. (Jean-Aubry), Che 5. — Papst Pius IX. bei L. (Karpath), MD 9, 5/6. — Zur Dante-Sinfonie (Prüfer), LMZ 1, 4. — Malédiction [Klavierkonzert], von L. (Stradal), NMZ 42, 22. — Erinnerungen an Liszt, Rubinstein, Brahms, Mahler u. a. (Weiß). E 3, 5/6ff.
Liturgie, s. Kirchenmusik.
Liuzzi, Fernando, s. Pizzetti.
Locatelli, Pietro (Berg), TVN 10, 3.
Löbmann, Hugo, s. Glocken, Musikunterricht, Nikisch.
Loeffler, Charles Martin (Engel), Che 6.
Löhr, Friedrich, s. Mahler.
Loewe, Carl. — L.s Chor-Balladen (Hirschberg), ChL 2, 22.
Löwenbach, Jan, s. Musik, Oper.
Löwenbach, Josef, s. Oper.
Loewenfeld, Hans, s. Beethoven.
Lorentz, Alfred, s. a. Oper.
Lossen, Jos. M. H., s. Haas, Kirchenmusik, Musikfeste.
Lott, Walter, s. Passion.
Ludwig, Friedrich, s. Perotinus.
Lüdemann, s. Musikfeste.
Lütge, Karl, s. Kirchenmusik, Schütz.
Lütgendorf, Wil. Leo v., s. Laute.
Lully, J. B., et la Fontaine (Prunières), RM 2, 10.
Lustgarten, Egon, s. Mahler, Orchester, Philosophie.
Lyra, Justus W. (Graff), MSfS 27, 2f.
Lyser, J. P., s. Mozart.

M

Madrigal. — (s. a. Dante). — The position of the M. (Grew), Che 17.
Männergesang, s. Chorgesang, s. a. Kreutzer.
Magnard, Albéric. L'esthétique de M. (Laforêt), RM 1, 1.
Magrini, Gustavo, s. Musikunterricht.
Mahler, Gustav. — (s. a. Liszt). — (Stefan), P 2, 4. — M. Amsterdamer Ergebnisse (Bagier), F 1, 10. — M. als Direktor (Bahr), MdA 2, 7/8. — M.-Aussprüche (Bauer-Lechner), MdA 2, 7/8. — M.'s jüdische Melodien (Brod), MdA

2, 10. — M.s Chorsätze in seinen Symphonien (Bühl) ChL 2, 23. — M.s Ekstase, ein Vermächtnis (Byk), Mel 1, 6. — Erinnerungen an M. (Foerster, Steinitzer, Reznicek), MdA 2, 7/8. — Erinnerungen an M. (Fried), MdA 1,1. — Zur Tonsprache der Mahlerschen Lyrik (Günther), L 5, 5. — Der Lyriker M. (Günther), L 5, 3. — Unbekannte Jugendlieder M.s (Hoffmann), Mw 2, 2. — Vom Geiste der M.schen Musik (Kauder), MdA 2, 7/8. — M.s Instrumentation (Kauder), MdA 2, 7/8. — Religiöses zu M.s VIII. Symphonie (Karen), MdA 3, 17/18. — Zwei Jugendbriefe (Löhr), MdA 2, 7/8. — M.s lyrisches Schaffen (Lustgarten), MdA 2, 7/8. — M.s VIII. Symphonie (Mengelberg), Mw 2, 3. — Götze M. (Petschnig), AMZ 49, 3 f. — Aus M.s Hamburger Zeit (Pfohl), N 1921, 10. — Die Welt der 5. und 6. Sinfonie (Redlich), MdA 2, 7/8. — Worte zu Bildnissen M.s (Roller), MdA 4, 3/4. — M. u. die Inszenierung (Rollet), MdA 2, 7/8. — M.s Feinde (Specht), MdA 2, 7/8. — M.s Freunde (Stefan), MdA 2, 7/8. — Natalie Bauer-Lechner, eine Jugendfreundin M.s (Stefan), N 1921, 16. — Kleine Erinnerungen an M. (Stehmann), BlO 1, 3. — Der Operndirektor M. (Stiedry), Mel 1, 6.

Maleingreau, Paul de, Che 8.

Malipiero, G. Francesco (Fleischmann), Mw 2,4. — (Gatti), MdA 2, 9. — M.s »Sette Canzoni« (Gatti), Che 4 — »Sette Canzoni«, a »Première« at the Paris opera (Jean-Aubry), Che 9. — (s. a. Musik u. Orchester).

Mandoline und Gitarre als Haus- und Konzertinstrument (Ritter), ChV 4, 3.

Mandyczewski, Eusebius, s. Musikſammlungen.

Mann, Josef (Stiedry), BlS 2, 1.

Mann, Thomas, s. Pfitzner.

Mannheim s. Hagemann.

Manuel, Roland, s. Durey, Ravel.

Marie-Antoinette et la musique (Brémaud), SMpB 11, 4.

Marks, Erich, s. Humperdinck.

Marnold, Jean, s. Musik.

Marsop, Paul, s. Bruckner, Greiner, Juristisches, Musikkritik, Raff.

Marteau, Henri, s. Musik.

Martell, Paul, s. Laute, Lied, Ouverture, Tanz, Violoncello.

Martens, H., s. Musikunterricht.

Martens, Hans A., s. Flöte.

Martienßen, C. A., s. Leipzig.

Martienßen, Franziska, s. Bülow.

Marton, Marton, s. Hauer.

Martucci, Giuſ., L'opera pianistica di M. (Perrachio), P 3, 3.

Marx, Joseph (Wenz), NMZ 43, 7 — (s. a. Delius).

Mascagni, Pietro, s. Oper.

Maske, Erich, s. Flöte.

Mattauſch, Albert, s. a. Beſſel.

Matthay, Tobias, s. Klavier.

Matthes, Wilhelm, s. Oper.

Matthießen, W., s. Beſprechungen.

Mauclair, Camille, s. Boulanger, d'Indy.

Mayer, Ludwig Karl, s. Pfitzner.

Mayerhoff, Franz, s. Geſang.

Mayer-Reinach, Albert, s. Musikunterricht.

Medizin. — Heilſame Wirkung der Muſik auf Kranke (Thraenhart), SMZ 62, 10.

Medrow, H., s. Musikunterricht.

Meiſter, Richard, s. Wagner.

Meißner, H., s. Geige.

Melling, K., s. Lattermann.

Melodie. — (Stuckenſchmidt), Mel 1, 15. — (Weweler), L 5, 5. — Kleine Betrachtungen über Melodik (Halm), L 4, 11/12. — Eine lexikaliſche Ordnung f. d. vergleichende Betrachtung von Melodien (Heinitz), AfM 3, 3. — Umwertung der M. (Schrenk), MdA 2, 9.

Mendelsſohn Bartholdy, Felix. — M.s Lieder f. gemiſchten Chor (Werner), DAS 22, 10.

Menge, Franz, s. Musikvereinigungen.

Mengelberg, Rudolf, s. Mahler, Musik.

Menne, Arnold, s. Kirchenmuſik.

Merbach, Paul Alfred, s. Devrient.

Mercadante, Saverio, a Novara (Bustico), RMI 28, 3.

Merian, W., s. Huber.

Merkel, Alexander, s. Mozart, Pembaur, Weber.

Mersmann, Hans, s. Lied, Musik, Schnabel.

Meſſe u. Muſik (Nagler), ZM 89, 5. — Die Kolorierungstechnik der Trienter Meſſen (Ficker), StM 7. — Der Geſang des „Benedictus" (Reiſer). GBl 46, 10/11. — Die armeniſche M. u. ihre Muſik (Wellesz), Jahrbuch Peters 1920.

Meſtre, Achille, s. Séverac.

Meyer, Kathi, s. Kirchenmuſik, Stil.

Meyerbeer, Giacomo. — „Das Hoffeſt zu Ferrara", ein verſchollenes Werk M.s BlS 2, 6.

Miaskowski, s. Glieſſine.

Michalitſchke, Anton Maria, s. Pfitzner.

Michel, Eugen, s. Akuſtik.

Michel, Paul-Henri, s. d'Annunzio.

Mies, Paul, s. Bach, Frage, Pfitzner.

Migot, Georges, s. Musik, Sibelius.

Mildenburg, Anna Bahr-, s. Bahr-Mildenburg.

Milhaud, Darius. — (Prunières), Mel 3, 1. — (s. a. Honegger, Musik).

Miſch, Ludwig, s. Beethoven, Beſprechungen, Brahms.

Mittmann, Paul, s. Beethoven.

Möbius, Rich., s. Reproduktion.

Möller, Heinrich, s. Musik.

Moißl, Franz, s. Bruckner, Wien.

Molière, Une chanson de M. (Prunières), RM 1, 4.

Molnár, Anton, s. Takt.

Monteverdi, Claudio. — L'Ariane de M. (de Courville), RM 2, 1. — Le deux styles de M. (Teſſier), RM 3, 8.

Moſer, Andreas, s. Bach.

Moſer, Hans Joachim, s. Beethoven, Beſprechungen, Bruch, Fuchs, Geſang, Kirchenmuſik, Konzert, Muſik, Muſikfeſte, Muſikwiſſenſchaft, Paſſion, Senfl, Tanz.

Motette. — Einige Grundformen der Motettkompoſition im 15. Jhdt. (Orel), StM 7.

Mountford, J. F., s. Musik.

Mozart, Carl, Briefe an Aloix Taux (Lewicki), MoM 3, 2/3.

Mozart, Wolfg. Amad. — (s. a. Muſikfeſte, Muſikgeſellſchaften, Muſikvereinigungen). — M.s erſte Geige, MoM 3, 2/3. — Die große Meſſe in Cmoll MMB 40, 3. — Intorno al »Don Giovanni«, P 2, 1. — Schwäbiſches bei M. (Abert), Der Schwäbiſche Bund 1, 4. — M. und ſeine Werke im Lichte der Dichtkunſt

(Blümml), MoM 3, 2/3. — (Busoni), BlS 2, 5. — M. à Lausanne (Doret), SMpB 10, 21. — Ist M.s Verdeutschung des Don Juan-Textes eine Fälschung? II. (Ginsberg), MMB 40, 1 f. — Zu einer Briefstelle M.s: Die Affäre Günther-Eskeles (Gugitz), MoM 3, 2/3. — „Die Zauberflöte" (Hagemann), BlS 2, 5. — Die akzentuale Schwebung in M.s Requiem „Benedictus" (Handke), ZfM 4, 3. — M. in Berlin (Hartmann), Geg 51, März. — Das Schicksal des deutschen Don Juan-Textes (Heinemann), und Entgegnung (Cahn-Speyer), AMZ 48, 49. 51. — Die Orgienarie (Champagnerarie) im Don Juan (Heuß), ZM 89, 11. — Figaros Hochzeit als Lustspiel (Heuß), ZM 88, 19. — Das Inszenierungsproblem der „Zauberflöte" (Hoerth), BlS 2, 5. — M. und die Totensequenz (von Keußler), A 2, 5/6. — Eine unbekannte Übersetzung des Champagnerliedes (Kruse), S 80, 12. — M.-Renaissance (Ley), K 3, 1/2. — A. Salieri, M.s Mörder? (Merkel), NMZ 43, 2. — Ernstes u. Heiteres aus M.s Jugendzeit (Richard), BS 47, 8. — Une sonate inconnue (Saint-Foix), RM 2, 7. — Le dernier concerto pour violon de M. (St.-Foix), BUM 2, 1. — M. et jeune Beethoven. Les manuscrits inconnus du British Museum (de St.-Foix), RMI 27, 1. — M. ou Ferlendis.Histoire de deux Concertos inconnus pour le hautbois et le Cor anglais (de St.-Foix), RMI 27, 4. — Zur M.-Forschung (Schmitz), Ho 17, 5. — Eine M.-Uraufführung in Karlsruhe: „Die verstellte Einfalt" (Schorn), S 79, 43. — Zur Inszenierung der Zauberflöte (Schuh), MSFG 4, 9/10. — Die Bildnisse M.s (Schurig), VKM 33, 3. — Einige Worte zu Lysers Apologie (Schurig) MMB 40, 3. — Ist die Motette Adoramus te von M.? (Spieß), GBl 47, 4/5. — M.s „Cosi fan tutte" (Strauß), BlO 1, 5/6. — Zur Inszenierung der Zauberflöte (Wallerstein), Sc 12, 5. — M. ein Meister des Ostens (Weiß), NR 32, 11.

Mraczek, Joseph Gustav. — M.s Werke (Glück), MdA 2, 19. — Mein Werden (Mraczek), F 1, 2/3. — „Ikdar" (Schmitz), Ho 18, 6.

Müller, Emil, s. Wagner.

Müller, Erich H., s. Häßler.

Müller, Erwin, s. Aesthetik.

Müller-Blattau, Jos., s. Musikfeste.

Müller-Hartmann, Robert, s. Brahms, Bruckner, Musik, Musikunterricht.

Müllner, Hans, s. Musikfeste.

München. — Das deutsche Gesicht der Musikstadt München (Kroll), RMZ 23, 21/22.

Münnich, Richard, s. Musikunterricht.

Musik. — Allgemeinere Aufsätze. — Musikalische Perspektiven: Oper, Operntexte, Oratorium, Operette, Pantomime, Mel 1, 1. 4. 6. 9. 11. — Primitive u. ursprüngliche Musik (Bagier), F 3, 1. — Die Grundlagen des Musiklebens (Beck) Mel 2, 11/12. — Der Kulturwert der Musik (Bie), Mel 3, 1. — Musik im Freien (Bittner), Me 12, 13/14. — Entwicklung? (Carrière), AMZ 48, 44. — Matière et timbre (Casella), RM 2, 6. — Religiöse Musik (Dahms), F 3, 2. — Musik u. Phrase (Felber), Mw 2, 7. — Bodenständige Musikpflege (Göhler) T 21, 14. — Lirismo e musica (Gui), P 2, 9. — Musik u. Volk (Halm), L 5, 4. — Die Elementargesetze der Musik (Harms), L 5, 6. — Aperçus of an adjudicator (Harper), MQ 8, 1. — Zwei Kapitel zur Lehre von der Musik: Musikal. Bildung. Melodie oder Geräusch? (Hauer), Me 13, 1/2. — Nationale Musik (Hernried), ZM 88, 17. — Vom Musikalischen in der bildenden Kunst u. Natur (Herzog), Mel 3, 2. — Weltbürgertum u. Internationalität in der Tonkunst (Heuß), ZM 89, 5. — Zweck u. Inhalt der Tonkunst (Howard), Mel 1, 21. — Musikpflege u. ihre wirtschaftlich-kulturellen Bedingungen (v. d. Hoya), S 79, 32 f. — Musiktagebücher (Janetschek), ZM 89, 9/10. — Vom Geiste der Musik (Ichheiser), Me 12, 15/16. — Musikindustrie (Jödde), L 5, 1. — Kulturgeschichte der Musik (Kauder), MdA 2, 5 f. — Musik u. Sexualität. II (Klaren), A 2, 2. — For a renaissance in outdoor music (de Lanux), Che 8. — Nature et évolution de l'art musical. (Marnold), RMI 28, 3 ff. — Musikal. Kulturfragen (Mersmann), Mel 1, 2. — Où peut conduire l'évolution progressive de la composition musicale (Migot), RM 1, 7. — Einige Aufklärungen (Milhaud), MdA 4, 9/10. — Nationalismus u. Internationalismus in der Musik (Moser), F 1, 2/3. — Das Wesen der Musik auf psychologischer Grundlage (Niedersteabruch), HfS 16, 23 ff. — Der Tonkünstler als Kulturpionier (Paul), ZM 89, 2. — Musik u. Theosophie (Petschnig), ZM 88, 23. — Gedanken über den Sinn des Musizierens (Pringsheim), MdA 3, 17/18. — Zum Streit um die Musik (Schaeder), Gr 79, 11/13. — Volksbildnerische Aufgaben der Musik (Unger), AMZ 48, 45. — Die Musik als volksbindende und volkserziehende Macht (Unger), DVo 23, 1. — Gibt es eine „demokratische" Musik? (Unger), DVo 23, 4.

Zur neueren u. neuesten Musik. — Musikal. Evolution (Bagier), F 1, 1. — Realisation der Musik (Bagier), F 3, 9. — Das Problem der neuen Musik (Bartok), Mel 1, 5. — Musikziele (Beier), MdA 2, 20. — Die „Rückkehr zur Natur" (Bekker), MdA 2, 13. — Die Symptome der Dekadenz in der Musik (Blessinger), ZfM 4, 3. — Grundfragen. [Moderne Strömungen in der Musik] (Carrière), DTZ 19, 370. — Intellektualisierung der Musik (Dasatiel), MdA 2, 19. — Die musikal. Krisen der Gegenwart (Dasatiel), MdA 3, 17/18. — Expressionistische Musik in Österreich (Fleischmann), F 1, 9. — Zur Förderung der lebenden Komponisten (Göhler), ZM 88, 22 u. 89, 8. — Der Erfolg in der modernen Musik (Heller), K 2, 39/40 ff. — Wo halten wir? (Holländer), MdA 4, 1/2. — Zukunftsmusik u. Musik-Dadaismus (Janetschek), LMZ 1, 5. — D'une nouvelle mode musicale (Koechlin), RM 1, 10. — Le déclin de l'impressionisme (Landormy), RM 2, 4. — Die Quellen des Neuen in der Musik (Leichtentritt), Mel 1, 2. — Neue Bahnen. Gedanken über unsere musikal. Entwicklung (Mengelberg), F 1, 6. — Musikalischer Bolschewismus (Mersmann), F 1, 8. — L'évolution de la composition musicale (Migot), RM 2, 7. — Zum tonsetzerischen Schaffen der Gegenwart (Moser), Gr 79, 42/43. — Zum Stilproblem der neuen Musik (Müller-Hartmann), Mel 1, 9. — Neue Musik

(Pisling), F 1, 2/3. — Tendenzen moderner Musik (Pisling), Mel 1, 7f. — Die Zukunft der deutschen Tonkunst (Pringsheim), AMZ 49, 21/22. — Die Situation der heutigen Musik (Rufser), Mel 1, 8. — Barocke Tonkunst (Sachs), F 3, 5. — Unsere Zukunft. Eine Suite von Betrachtungen (Schaub), MpB 45, 1/2f. — Weg u. Ziel der modernen Musik (Schorn), Mw 2, 4. — Das Groteske in der neueren Musik (Specht) A 2, 3. — Der neue Strom (Tiessen), Mel 1, 1ff. — Auf dem Wege zur Musik des Okkultismus u. der Neuklassizität (Uhl), AMZ 49, 12. — Wege zur neuen Musik (Unger), DVo 23, 8. — Moderne Musik (Weißmann), NR 33, 3. — Malerische Musik (Weismann), MdA 2, 17.

Musik einzelner Zeitabschnitte. — (s. a. Babylon, Bibel) — Musica e musicisti alla Corte Sforzesca (Cesari), RMI 29, 1. — Das Stammbuch eines Komotauer Kunstpfeifers [17. Jahrhundert] (Haas), A 2, 4f. — Notes on some modern aspects of Tudor music (Henry), Che 17. — Von klassischer bis zu expressionistischer Musik (Kopsch), RMZ 22, 31/32. — L'infezione musicale ottocentesca (Pizzetti) u. (Malipiero), P 3, 1. 2. — Music in French Society during the seventeenth century (Prunières), Che 4. — Von alter deutscher Tonkunst (Schmitz), Ho 18, 1.

Musik einzelner Länder. — Zur Verbreitung abendländischer Musik in Zentral- u. Ostasien (Knödt), SMZ 62, 9f. — Oriental influences in contemporary music (Sorabji), Che 3. — Vom Wesen der orientalischen Musik (Wellesz), MdA 2, 3. — Das Orientalische in der Musik des 18.—20. Jhdts. (Wellesz), A 1, 19/20. — Musik im Islam (Lach). A 1, 19/20. — Musik in Indien (Stein), A 1, 19/20. — Musik in Palästina (Philipsen), MdA 4, 5/6. — Ein Materialbeitrag zur Kenntnis der arabischen Musik (Heinitz), ZfM 4, 4. — Musik in Ägypten (Hopfner) A 1, 19/20. — Musik in China (Lach), A 2, 2. — The American note in music (Engel), Che 15. — Konzert- u. Opernverhältnisse in Buenos-Aires (Franke) ZM 88, 18. — Sinfonische Musik in Amerika (Gilbert) Mel 3, 1. — The attitude toward native composition in America (Kramer), Che 11. — Haben die Amerikaner eine nationale Musikkultur (Möller), S 79, 39. — Amerikanische Musik (Saerchinger), Mel 1, 4. — Die Einführung deutscher Musik in Südamerika (Schöffer), ZM 88, 16. — Weltliche Musik des Stiftes Ossegg ⟨Böhmen⟩ im 17. Jhdt. (Nettl), ZfM 4, 6. — Deutsche Jungromantiker in Böhmen (Steinhard), NMZ 43, 10. — Gesang- u. Instrumentalmusik in Bosnien (Piffl), NMZ 43, 6. — Niederrheinische Musikpflege (Anders), AMZ 49, 21/22. — Die Musikpflege der Siebenbürger Sachsen (Burmaz), ZM 89, 6. — Musikpflege in den Farbenfabriken in Leverkusen (Caspari). ZM 88, 14. — Die Notlage der deutschen Musik (Göhler), ZM 88, 19. — Wie kann der deutschen Musik ihre Bedeutung für das Ausland erhalten werden? (Göhler), ZM 89, 16. — A trip through Germany (Green), Che 19. — Musikpflege deutscher Kriegsgefangener in Sibirien während des Weltkrieges (Hirschfeld), ZM 89, 4. — Gibt es eine schwäbische Musik? (Keller), (Siegele), Der schwäbische Bund 1, 11 u. 2, 9. — Die Pflege der Musik in den deutschen Kriegsgefangenenlagern Frankreichs während des Weltkrieges (Rost), ZM 88, 21. — Deutschland in der Weltmusik (Weißmann), Mel 3, 1. — La musica moderna in Inghilterra (Blom), P 2, 11. — Zeitgenössische Musik in England (Dent), Mel 3, 2. — Old English music abroad (Green), Che 17. — Englische Musik (Wellesz), MdA 4, 9/10. — Musik in England (Heseltine), MdA 4, 3/4f. — Die französische Musik seit 1914 (Farga), MK 1, 4f. — La musique en pays romand (Gagnebin), SMpB 10, 24ff. — Les premiers balbutiéments de la musique française (Gastoué), RM 2, 7. — Alcuni giovani compositori francesi (Rousel), P 2, 5. — Greec music and its relation to modern times (Mountford), The Journal of Hellenic studies 40, 1. — Nuovi frammenti di musica greca (Romagnoli), RMI 27, 2ff. — Die Entwicklung der Musik in Holland (Harmans), Mw 2, 3. — Japans Musikleben (Iwaki), MdA 2, 4. — Musik der Japaner (Lach), A 2, 7. — Deutsche Musik in Japan (Stier), Mw 2, 4. — Il risveglio musicale italiano (Casella), P 2, 4. — Jungitalienische Komponisten (Gatti), Mel 3, 1. — The musical cities of Italy (Gatti), Che 18ff. — Vor einer Renaissance der italien. Musik (Rieti), MdA 4, 3/4. — Die Musikverhältnisse in Italien u. der erste Italien. Musikkongreß (Windisch), Mel 3, 1. — The new italian musical lyrism (Zanotti-Bianco), Che 21. — Die neu-italienische Musikschule (Zanotti), Mel 2, 10. — Musik in Italien im Kriege (Zoni), MK 2, 16. — Über die polnische Musik der Jetztzeit (Jachimecki), MK 2, 20. — Musikverhältnisse in Südsteiermark einst und jetzt (Ettler) ZM 88, 23. — Die Hauptlinien der musikalischen Gegenwart in Skandinavien (Crome), S 80, 19. — Musik in Schweden (Atterberg), MdA 4, 9/10. — Musik in Schweden (Marteau), A 2, 7. — Die Musik der Südslawen (Dobronić), MdA 3, 15/16. — Spanische Musik (Wehle), To 26, 1. — The russian school and its youngest exponents (Saminsky), Che 3. — Tschechische Musik im Herbst 1921 (Löwenbach), A 1, 19/20. — Tschechische Musik (Novák u. Nejedlý), MdA 1, 2ff. — The development of art music in Hungary (Bartók), Che 20. — Della musica moderna e Ungheria (Bartók), P 2, 7. — Ungarische Bauernmusik (Bartók), MdA 2, 11. — La musique populaire Hongroise (Bartók), RM 2, 1.

Musikausstellungen. — Die Musik auf der Theaterausstellung „Komödie" in der Wiener Nationalbibliothek (Haas), MdA 4, 9/10. — Die M. im Schillermuseum zu Marbach (Richard), Ha 14, 3 u. AMZ 48, 46 u. ZM 88, 23 u. NMZ 43, 4.

Musikbibliotheken. — (s. a. Donaueschingen, Musiksammlungen). — Die Musikaliensammlung der Nationalbibliothek [Wien] (Lach), Me 11, 22.

Musikdiktat, s. Musikunterricht.

Musikdrama, s. Oper.

Musikfeste u. Kongresse. — (s. a. Chorgesang). — Die Bedeutung der Niederrhein. Musikfeste

(Zimmermann), T 24, 8. — Il XII congresso di musica sacra (Fedeli), RMI 27, 4. — Zur Kieler Herbstwoche (Harms, Rühlmann), Mw 1, 12. — Schleswig-Holsteinische Kirchenmusikwoche (Lüdemann), KiM 3, 29. — Die nordischen Wochen in Lübeck u. Kiel. Eine musikal. Kulturfrage (Schnoor), LMZ 1, 2 f. — Donaueschinger Kammermusikfest (Lossen), S 79, 34 u. (Nagel), NMZ 42, 22 u. (Schorn), Mw 1, 12. — Ein historisches Musikfest in Rudolstadt (Reuter), S 79, 41. — 2. Thüring. in Sondershausen (Reichel), S 80, 25. — 51. Tonkünstlerfest in Nürnberg (Brunck), ZM 88, 14 u. (Oeckler), NMZ 42, 20 u. (Taut), Ha 13, 8 u. (Tischer), RMZ 22, 25/26 u. (Unger), DMZ 52, 30 ff. u. (Einstein), ZfM 3, 9/10. — Zum Düsseldorfer Tonkünstlerfest (Bagier), MdA 4, 9/10 u. (Suter), S 80, 22. — Das 9. Bachfest in Hamburg (Epstein), ZfM 3, 9/10 u. (Glebe), MSfG 26, 11/12 u. (Heuß), ZM 88, 14 u. (Müller-Blattau), S 80, 21. — Brahmsfest in Essen (Müllner), S 80, 22. — Brucknerfest in Stuttgart (Eisenmann), AMZ 48, 45. — Händelfest in Halle (Klanert), AMZ 49, 23 u. (Moser), AMZ 49, 17. — The Mozart-Festival at Salzburg (Fleischmann), Che 18. — Die Salzburger Mozart-Woche 1921 (Neißer), Me 12, 17/18. — Das Negerfest in Breslau SMZ 62, 14 f. u. (Jensch), AMZ 49, 19 u. (Prelinger), ZM 89, 11 u. (Riesenfeld), S 80, 19 u. NMZ 43, 17. — Das Negerfest in Wien (W. J.), Me 13, 1/2.

Musikfolklore. — (Bartók), MdA 1, 3/4. — Les artisans du folklore musical espagnol (Pedrell), RM 2, 11.

Musikgesellschaften. — Tagung der Neuen schweizerischen M. (Refardt), ZfM 4, 2. — Zum 25jährigen Bestehen der Mozartgemeinde in Berlin (Rückward), MMB 40, 1.

Musik-Industrie, Die, auf der Leipziger Messe MI 2, 4 ff. — Das Musik-Unternehmertum in England (Draber), MI 2, 7/8. — Ein Ausweg aus den jetzigen Geschäftsschwierigkeiten der M. (Grempe), MI 2, 14.

Musikinstitute. — (s. a. Berlin). — Der 5. Stiftungstag des Fürstl. Instituts für musikwiss. Forschung (Aber), ZfM 3, 9/10. — Die 3. Jahresversammlung d. Mitglieder d. Fürstl. Instituts f. musikwissenschaftl. Forschung Bückeburg (Roesler), AfM 3, 3.

Musikinstrumente. — Das M. in Sinnspruch und Inschrift. Literarische Mappenblätter (H. Kr.), DIZ 23, 8. — On the divine origin of musical instruments in myths and scriptures (Harris), MQ 8, 1. — M.-sammlungen in Vergangenheit u. Gegenwart (Kinsky), Jahrbuch Peters 1920. — Wie nennen wir unsere Instrumente? (Reichenbach), L 5, 3. — M. der Vergangenheit (Schlosser), WM 66, 5.

Musikkongresse, s. unter Musikfeste.

Musikkritik. Von der M. (Guttmann), Mel 1, 9. — Der Kritiker auf dem Parkettsessel (Marsop), MdA 1, 3/4. — Vom Wesen der M. (Reuter), S 80, 1. — What I mean by „critics" (Scott), Che 5. — Moderne M. (Weißmann), Mel 1, 6.

Musikpolitik. — Über Besoldung u. Anstellung der Organisten (J. K.), MKK 3, 7 ff. — Die Trennung der niederen Küsterdienste vom Kirchenamt (Banke), KiM 1, 10. — Die Not der Konzertorchester u. die Entwicklung der symphon. Musik (Cahn-Speyer), Mel 1, 5. — Der konzertierende Künstler u. das Arbeitsrecht (Cahn-Speyer), Mel 3, 1. — Die Notlage der konzertierenden Künstler (Cahn-Speyer), ZM 88, 19 f. — Musik u. Staat (Bagier), MdA 4, 5/6. — Die Not der Musiker (Ebel), DTZ 20, 371. — Die Notlage der deutschen Musiklehrer (Göhler), DMMZ 43, 10. — Die verfassunggebende Kirchenversammlung u. die Kirchenmusiker (Hein), KiM 2, 21. — Die Notlage der Orchestermusiker (Höber), Mel 1, 7. — Zur sozialen Stellung des Musikers (Knödt), S 80, 18. — Das Elend des schaffenden Musikers (Scheffler), RMZ 22, 43/44 u. N 1921, 19. — Die Organisation der Chorregenten an Katholischen Kirchen Österreichs (Singer), MD 9, 9/10.

Musiksammlungen. — (s. a. Musikinstrumente). — Die M. der Preuß. Staatsbibliothek in Berlin (Altmann), MdA 3, 19/20. — Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Pr. Staatsbibliothek zu Berlin 1920 (Altmann), ZfM 3, 9/10. — Das Berliner Lautarchiv (Doegen), MI 2, 20. — Die Schätze des musikhistorischen Museums zu Kopenhagen (Grempe), MI 2, 12/13. — Die M. an der Nationalbibliothek in Wien (Haas), MdA 3, 13/14. — Randnoten zum Katalog des neuen Wiener Instrumentenmuseums (Kinsky), ZfM 4, 3. — Die Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Mandyczewski), MdA 3, 13/14. — Die Musikaliensammlung der Wiener Stadtbibliothek (Orel), MdA 3, 13/14.

Musikschulen. — Die Entwickelung der Weimarer Orchester- u. Musikschule (Reuter), S 80, 25.

Musiktheorie. — Liber musicae. Un teorico anonimo del secolo XIV (Pannain), RMI 27, 3.

Musikunterricht. — (s. a. Berlin, Hören, Kammermusik, Kirchenmusik, Klavier, Leipzig, Musikschulen, Nieksky, Zither). — Allgemeinere Aufsätze: Zur Geschichte des M. (Kaden), LMZ 1, 7. — L'insegnamento della interpretazione (Barini), P 2, 10. — Jugendkonzerte (F. M.) SSZ 14, 6 u. (Ebel), Sti 16, 4 u. DTZ 19, 368 u. Ha 14, 4 u. AMZ 48, 40 u. HfS 16, 13 u. (Kuhrt), DTZ 19, 370 u. (Münnich), HfS 16, 17. — Zur rhythmischen Gymnastik (F.), KW 34, 11. — Musikal. Darbietungen u. ihre Wirkung auf das Kind (Fuchs), Sti 16, 2. — Musical education (Gale), MQ 8, 1. — Musikerziehung u. Musikpflege (Göhler), Ha 14, 2. — Konservatoriumserfahrungen (Japsen), Sti 15, 12. — Grundlagen einer allgemeinen Musikerziehung (Jacobi), MdS 3, 7. — Wie können wir im M. musikal. Kultur treiben? (Kaden), LMZ 1, 6. — Entwurf eines einheitlichen Lehrganges des Musikdiktats, der Harmonie- u. Improvisationslehre ... im Sinne des deutschen Volksliedes (Keil), NMZ 43, 2. — Das Musikdiktat in den Konservatorien (Oppel), RMZ 22, 41/42. — Praktische Musikgeschichte (Orthmann), HfS 16, 17. — Zur Frage der rhythmischen Gymnastik (Pfeffer u. Medrow), HfS 16, 12 u. 17, 1. 3. — Reform des Musikunterrichts (Paumgartner), MdA 1, 1 ff. — Alte u. neue Unterrichtslehrmittel (Porkowski), E 2, 8/9. — Musikerziehung (Pringsheim), AMZ 48, 33/34. — Betrachtungen über Musikpflege

u. Musikerziehung unserer Städte (Schaun), MpB 45, 9/10. — Wie arbeite ich durch Musikerziehung an der Wiedergesundung unserer Volksseele in Schule u. Gemeinde? (Schulze), ChL 2, 16/17 ff. — Gesangunterricht u. Kunsterziehung (Sporn), HfS 17, 2. — Auswendig oder von Noten? (Urbach), E 1, 7. — Pädagogische Streiflichter (Vogel), MpB 45, 5/6 f. — Ein Musikunterrichtsrekord vor 100 Jahren (Wanebold), DTZ 20, 371. — Die Kunst des Improvisierens als Lehrgegenstand (Wehle), AMZ 48, 51. — Leitsätze u. Richtlinien für die Schulung des musikal. Gestaltens u. Wissens innerhalb der Ausbildung zum Musiklehrerberuf (Wetzel), MpB 45, 9/10. — Motivi didattici in sordina (Zerbini), P 3, 1. — **Der Musiklehrer:** Der Befähigungsnachweis der Privatmusiklehrer (Brunck), NMZ 43, 2. — Der M.'s-Erlaubnisschein (Göhler), ZM 89, 1. — Über die Vorbildung der Lehrer an einer Hochschule für Musik (Kaden), LMZ 1, 4. — Grundfragen der Musiklehrerbildung (Kühn), MdS 16, 2. — Über d. Zukunft d. Lehrerausbildung im Sprechen und Singen (Löbmann), Sti 16, 1. — Musiklehrer-Examen und Staat (Mayer-Reinach), Mw 1, 12. — Der preußische Staat u. der Privatmusikunterricht (Niecheiol), AMZ 48, 33/34. — Das „staatliche Musiklehrerexamen" (Niemann), NMZ 43, 4. — Staatliche Prüfung für Musiklehrer (Schaub), MpB 44, 15/16. — Die Lehrerschaft u. ihr Anteil am Musikleben alter u. neuer Zeit (Thörmer), E 1, 11/12 f. — Der Musiklehrer der Zukunft (v. d. Warte), E 2, 5/6. — **Musik in der Schule:** Die Berliner Schulmusikwoche (Kühn), HfS 16, 6 u. (Medrow), HfS 16, 8 u. (Schipke), HfS 16, 5 u. (Schünemann), ZfM 4, 1 u. (Sonderburg), Or 21, 6/7 u. (Zahn), Sti 15, 10/11 f. — Das Schrifttum unserer deutschen Musiker in Zeit und Schule (Bülow), NMZ 43, 8. — Die höhere Schule u. die moderne Musik (Dahlke), AMZ 48, 38. — Ein Wort zum gegenwärtigen Stand der schulgesangsmethodischen Frage (Engel), HfS 17, 3. — Über Lautbildung im Schulgesang (Hastung) Sti 16, 5. — Über Singschulen (Hastung) DAS 22, 9 u. (Schrappe), HfS 16, 11 f. — Zur Hebung der Schulmusikpflege (Haupt), BS 47, 7. — Le condizioni del canto corale nelle scuole normali governative (Magrini), RMI 28, 3. — Musik und Schule (Martens), Mw 2, 1. — Die musikal. Erziehung in unseren Realgymnasien (Martens), HfS 16, 5. — Ein Bild aus der Schulmusik (Martens), Or 21, 10/11. — Musik und Schule (Müller-Hartmann), Mw 1, 11. — Gedanken über den M. im Lehrplane der deutschen Oberschule (Neubauer), HfS 16, 13. — Die Umgestaltung des Gesangsunterrichts in der höheren Schule (Niecchiol), (Oehlerking), (Reuter), ZM 89, 2 u. 8 f. — Neue Aufgaben im Schulmusikunterricht (Paul), Sti 15, 10/11 f. — Die Aufgaben des instrumentenkundlichen Unterrichts (Sachs), Mel 3, 2. — Schulgesang (Schuberth), NMZ 43, 10. — Die musikal. Erziehung in der Volksschule (Volbach), Sti 16, 9.

Musikvereinigungen. — Zur Geschichte des Annaberger Lehrergesangvereins 1890—1920 (Bach), Ha 13, 1/2. — 3. Vertreterversammlung der Vereinigung deutscher Lehrer-Gesangvereine (Fröhlich), Ha 13, 8. — Über Orchester-Vereine (Menge), NMZ 43, 14. — Die Berliner Mozartgemeinde (Rückward), MSS 1921, 10. — Lehrer-Gesangvereine u. Deutscher Sängerbund (Schlicht), Ha 13, 10/11.

Musikwissenschaft. — Vicende della Facolta Musicale erigenda nell'Università di Torino (Cordero di Pamparato), RMI 28, 2. — Die M. u. die lebendige Kunst (Friedrichs), SMpB 10, 13 f. — Die Ziele der M. (Moser), AMZ 48, 38 f.

Musikzeitschriften. — Aus der Geschichte der „Signale für die Musikalische Welt" (Chop), S 80, 7. — Die „Signale" und Österreich (Scherber), S 80, 7.

Mussorgski, Modest Petrowitsch. — (Brav), K 2, 47/48. — (Würz), NMZ 43, 10. — Les deux „Boris" (Godet), RM 3, 6. — Die Klavierkompositionen M.s (Gatti), MdA 2, 13.

Myers, Rollo H., s. Hören, Schönberg.

N

Nägeli, Hans Georg (Treß), DAS 22, 7.

Nagel, Wilibald, s. Besprechungen, Brahms, Musikfeste.

Nagler, Franciscus, s. Messe.

Neander, Joachim, s. Strattner.

Nejedlý, Zdeněk, s. Foerster, Smetana.

Neißer, Artur, s. Musikfeste.

Němeček, Emil, s. a. Oper.

Nettl, Paul, s. Draghi, Gál, Keußler, Musik, Olmütz, Oper, Rudolph, Tanz.

Neubauer, Felix, s. Musikunterricht.

Neuländer, Richard, s. Pfitzner.

Neumark, Georg (Buchwald), SG 43, 4.

Neumeister, Erdmann (Giffey), SG 43, 11 f.

Neutschmann, Rich., s. Saiteninstrumente, Viola da Gamba, Zither, Zupfinstrumente.

Newmarch, Rosa, s. Purcell, Sibelius.

Niecchiol, T., s. Musikunterricht.

Niederstebruch, Walter, s. Musik.

Niege, Georg, von Allendorf. — Die Lieder N.s (Krabbe), AfM 4, 1.

Nielsen, Carl. — N.s neue Symphonie (Crome), S 80, 8.

Niemann, Walter (Birgfeld), S 79, 46 u. (Birgfeld), Hannoversche Zeitung 21. Aug. 1921.

Niemann, Walter, s. Besprechungen, Humperdinck, Saint-Saëns.

Niesky. — Musikalische Eindrücke im Pädagogium der Brüdergemeinde zu N. (Sattler), ZfM 4, 4.

Nietzsche, Friedrich. — (s. a. Schumann). — N. et Bizet (Closson), RM 3, 7.

Niggli, A., s. Sturm.

Nikisch, Arthur (s. a. Bülow). — (Brandes), KW 35, 6. — (Chop), S 80, 5. — (Egg), NMZ 43, 12. — (Hase), Ha 14, 3. — (Isler), SMZ 62, 5. — (Löbmann), MD 10, 3/4. — (Pasche), K 3, 4/5. — (Pfohl), Mw 2, 5. — (Salten), Mw 2, 5. — (Schaub), MpB 45, 3/4. — (Schwers), AMZ 49, 4. — (Specht), MdA 4, 3/4. — N. u. das Ausland (Beyerlein), Mw 2, 5. — N. u. das Dirigieren (Bie), Mel 1, 3. — N.s Dirigiertechnik (Brecher), Mw 2, 5. — Die N.-Programme u. der musikal. Fortschritt (Draber), Mel 1, 3. — N. in Buenos Aires (Franze), ZM 88, 23. — Das Erbe N.s

(Heuß), ZM 89, 4. — Die Dirigierkunst N.s (Höber), Mel 1, 3. — Erinnerungen an N. (Jemnitz), NMZ 43, 11. — N. u. Wien (Korngold), Mw 2, 5. — Erinnerungen aus meiner Wiener Jugendzeit, BlO 1, 5/6. — N. u. das Orchester (Scherchen), Mel 1, 3. — N.s Lebenswerk (Segnitz), Mw 2, 5. — N. u. Leipzig (Segnitz), ZM 89, 4. — N. als Dirigent (Szendrei), MdA 2, 4. — N.s Leipziger Wirken (Unger), A 2, 3. — Die Jugend, die Dirigenten u. N. (von der Wense), Mel 1, 3. — N. als Lehrer (Wolff), Mw 2, 5.

Noack, Elisabeth, s. Strattner.

Noack, Friedrich, s. Briegel, Kirchenmusik.

Noetzel, Hermann, und sein „Meister Guido" (Fleischmann), MdA 2, 9.

Nonweiller, Heinz, s. Wolf.

Noten, Notenschrift (s. a. Kirchenmusik, Partitur) — Notensatz und Notenstich, GBl 47, 2/3. — Vorzeichenlose Notenschrift (Carrière), Mw 2, 3. — Musikschriftverständnis muß Gemeingut des Volkes werden [vom Tonwort] (Eitz), 22, 1. — Musikstenographie (Howard), Mel 1, 15. — Chiffrage tonal (Reymond), SMpB 10, 18 ff. — Die Anschaulichkeit der Notenschrift (Schnippering), Sti 16, 3. — Peut-on améliorer la notation musicale? (Sérieyx), SMpB 10, 23 ff.

Novák, Vitèslav. — (Weinberger), MK 1, 6. — N. u. Suk (Chvála), MdA 1, 2 f.

Nürnberg. Eine ganz besondere musikalische Akademie im alten Nürnberg (Witt), ZM 88, 17.

O

Oberborbeck, Felix, s. Fuge.

Obouhoff, Nicolas (de Schloezer), RM 2, 1.

Obrecht s. Hobrecht.

Oeckler, Adolf B., s. Musikfeste.

Oehlerking, H., s. Beethoven, Kirchenmusik, Lied, Musikunterricht.

Oehmichen, Richard, s. Steffen.

Oesterreich, Georg, 1664—1735; sein Leben u. seine Werke (Soltys), AfM 4, 2.

Olbrich, Karl, s. Lied.

Olmütz. — Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischofs Karl Lichtenstein-Kastelkorn von Olmütz (Nettl), ZfM 4, 8.

Oper. — (s. a. Draghi, Musik, Schreker, Theater, Wien) — Zukunftsaufgaben der Operninszenierung (Aber), Mel 1, 11. — O. u. Operette (Altmann) Geg 51, April. — Vom Anfang in der O. (Alwin), BlO 1, 7. — Das Problem der gesprochenen Oper (Anders), AMZ 48, 31/32. — Dichtung oder Libretto (Bittner), Mel 1, 21 u. BlO 1, 1. — Oper im Konzertsaal (Broesike-Schoen), Mw 2, 6. — Dell'opera. Saggio di una prefazione al „Dottor Faust" (Busoni), P 3, 4. — Neue Wege der Opernregie (Cramer), DB 13, 46. — Le Ballet de l'Opéra (Du Bled), 1. 12. 1921. — Einiges über Opernregie (Eberhard), DB 13, 50. — Regiedetails zur Inszenierung einiger Repertoire-Opern (Hartmann), Sc 12, 1. — Die chorlose Oper (Hartmann) u. (Hernried), RMZ 22, 41/42 u. 47/48. — Die Entwicklung der Opera buffa bis Pergolesi (Jansen), NMZ 43, 9. — Über Darstellungskunst in der O. (Jemnitz), NMZ 43, 4. — Musikdrama oder Oper? (Iffel), F 1, 7. — Italiens Sendung in der Entwicklung der Oper (Kapp), BlS 2, 2. — Zur Dramaturgie der klassischen O. (Kilian), BlO 1, 7. — O. u. Film (Klaren), Me 12, 23. — Zur Technik des Opernbuches (Klaren), MdA 2, 6. — Opernregie (Legal), DB 13, 51. — Opernproben in Italien (Lert), Mw 2, 7. — Exzerpte aus der Raudnitzer Textbüchersammlung (Nettl), StM 7. — Neue Opern (Schmidt), VKM 35, 2. — O. und Revolution. Ein Notschrei (Schulz-Dornburg), Mel 1, 16. — Intime Oper (Specht), BlO 1, 2. — Stammbaum der musikalischen Komödie (Steinhard), A 2, 3. — L'opéra italien en 1826 (Stendhal) (inédit), RM 1, 10. — Opernfiguren (Stiedry), BlS 2, 5. — Aus dem Opernleben (Storck), T 22, 4. — Die Verwendung der Stilbühne bei Opern... (Turnau), DB 13, 25/26. — Die Prosa in der Oper (Weingartner), BlO 1, 5/6. — Die Opern u. Oratorien in Wien von 1660—1708 (Wellesz), StM 6.

Oper, Uraufführungen. — Dohnányi: „Der Turm des Woiwoden" (Jemnitz), NMZ 43, 14. — Ettinger: „Judith" (Matthes), AMZ 48, 51. — Hartung: „Johannisnacht" (Bloetz), S 80, 1. — Lendvai: „Elga" (Thari), Mw 2, 4. — Lorentz: „Liebesmacht" (Schorn), S 80, 6 u. (Schweikert), NMZ 43, 12. — Mascagni: „Der kleine Marat" (Platzbecker), NMZ 43, 14 u. (Petzet), S 80, 12. — Mattausch: „Esther" (Bessell), S 79, 51. — Němeček: „Der Irrtum der Königin" (Löwenbach), A 2, 5/6. — Scheinpflug: „Das Hofkonzert" (Chop), S 80, 6 u. (Schwers), AMZ 49, 6/7. — Schoeck: „Venus" (David), SMZ 62, 14. — Sekles: „Die Hochzeit des Faun" (Uhl), AMZ 49, 2 u. Mw 2, 4. — Steidel: „Walpurgisnacht (Schweikert), NMZ 42, 20. — Strauß: „Josephslegende" (Heuß), ZM 89, 5. — Wellesz: „Die Prinzessin Girnara" (Werner), MdA 3, 12. — Zemlinsky: „Der Zwerg" (Unger), A 2, 7. — Zich: „Die Schuld" (Löwenbach), A 2, 3.

Operette. — (s. a. Musik) — Operetten (Altmann), Geg 50, Sept. — Der „Siegeszug" der Operette in der Kleinstadt (Schüren), S 80, 3.

Oppel, Reinhard, s. Musikunterricht.

Oratorium, s. a. Kirchenmusik, Musik, Oper.

Orchester. — (s. a. Musikpolitik, Musikvereinigungen) — Einiges übers „Verdeckte Orchester" (Brecher), AMZ 49, 1. — Reform der O.-Aufstellung (Lustgarten), MdA 2, 10. — Methodologische Gedanken zur Freiburger „Praetorius-Orgel" (Edelstein), NMZ 43, 15. — The orchestra (Malipiero), Che 10 ff. — Kammerorchester (Scherber), S 79, 48. — Nützt das Dilettanten-Orchester? (Specht), ZM 89, 6. — Zelter über das unsichtbare O. (Sternfeld), AMZ 48, 48.

Orel, Alfred, s. Bruckner, Grillparzer, Motette, Musikfammlungen.

Orgel. — (s. a. Kirchenmusik) — Schutz der O. gegen klimatische Einflüsse, KiM 3, 27. — Eine O. nach Mich. Praetorius in Freiburg i. B. (Erpff), NMZ 43, 8 u. (Hasse), AMZ 49, 2 u. (Sauer), Or 22, 3. — The organ in the concert room (Grace), Che 6. — Eine histor. Orgel auf Frederiksborg Schloß bei Kopenhagen (Hammerich), BUM 2, 1. — Bieten Zwillingsorgeln Vorteile? (Heu), ZfI 41, 2/3 ff. — Die Haupt-

werke der Orgelliteratur (Keller), NMZ 43, 7. — Über die alte Orgelregister-Bezeichnung und Tonhöhenlage (Krenn), ZfI 40, 5/6, 8/9, 20/21, 22. — Meister des Orgelspiels vor Bach (Lenker), MKK 2, 7/8. — The organ literature of Spain (Otaño), Che 18. — Wohlklangverbürgende Orgeldispositionen nach einer Normalformel (Rohrbach), KiM 1, 11. — Zur Reform der Tonlagenbezeichnung der Orgelregister (Schirm), ZfI 40, 16. — Der Jalousieschweller (Schmitt), MKK 3, 7/8. — Das Zwillingsmanual (Schmitt), MKK 3, 3/4. — Das Burheimer Orgelbuch (Schnoor), ZfM 4, 1.

Orient s. a. Babylon, Bibel, Musik.

Orthmann, W., s. Musikunterricht.

Otaño, N., s. Orgel.

Ouverture, Zur Geschichte der O. (Martell), DMZ 52, 42 f.

P

Paderewski, Ignaz. — (Szarlitt), MK 2, 16 f.

Paganini, Nicolo. — Seine Bedeutung für die Nachwelt (v. Reuter), S 80, 9.

Palestrina. — Le case di P. in Roma (Cametti), RMI 28, 3.

Pannain, G., s. Musiktheorie

Pantomime, s. a. Musik.

Paribeni, G. C., s. Durante.

Paris. — Le „Théâtre lyrique" à Paris de 1870 à 1920 (Servières), RM 2, 5 ff. — La musique à Paris (Vierne), SMpB 10, 15.

Partituren (Stephani), Mel 1, 17.

Pasch, s. Laute.

Pasche, Hans, s. Jaques-Dalcroze, Nikisch.

Passion. — Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650—1800 (Lott), AfM 3, 3. — Aus der Frühgeschichte der deutschen Generalbaßpassion (Moser), Jahrbuch Peters 1920.

Pauer, F. X., s. Brahms, Bruckner, Haydn.

Paul, Ernst, s. Geige, Musikunterricht.

Paul, Rich., s. Musik.

Paumgartner, Bernhard, s. Musikunterricht.

Payne, John. — The musical opinions of P. (Blom), Che 16.

Pedrell, Felipe. — P. als Kirchenmusiker u. Restaurator der Kirchenmusik in Spanien (Reiff), MKK 3, 5. — Ein Katalog zu den religiösen Werken P.s (Reiff), MKK 3, 6.

Pedrell, Fel., s. Musikfolklore, Volksmusik.

Pembaur, Josef — (Adaïewsky), RMI 27, 3. — (Merkel), NMZ 43, 9.

Pereyra, M. L., s. Humfrey.

Pergolesi, s. a. Oper.

Perotinus Magnus (Ludwig), AfM 3, 4.

Perrachio, Luigi, s. Martucci, Ravel.

Peter, René, s. Debussy.

Peterkin, Norman, s. Engel.

Petschnig, Emil, s. Ästhetik, Bruckner, Mahler, Musik, Tonmalerei.

Petzet, Walter, s. Besprechungen, Oper, Weber.

Pfannenstiel, Ekkehart, s. Lied, Schütz.

Pfeffer, Charlotte, s. Musikunterricht.

Pfitzner, Hans. — (s. Wagner). — (Guttmann), Geg 48, 15/16. — (Unger), Dtsch. Allgem. Zeitung, Berlin 1922, 37. — „Von deutscher Seele" MdA 4, 3/4 f. u. AMZ 49, 4 u. (Halle), NMZ 43, 11 u. (Michalitschke), A 2, 5/6 u. (v. Schmeidel), RMZ 23, 7/8 u. (Schwers), AMZ 49, 5. — „Das Christ-Elflein" (Chop), S 79, 47 u. (Schwers), AMZ 48, 48. — Die Berliner Pfitznerwoche Januar 1922 (Chop), S 80, 5. — P. als Lehrer u. als Persönlichkeit (Guttmann), Mel 1, 20. — „Der arme Heinrich" (Humperdinck u. Blech), BlS 2, 3. — Schlaglichter auf Leben u. Werk (Kapp), BlS 2, 3. — P. bei den Proben zu „Palestrina" (Kiurina), BlO 1, 2. — „Palestrina" (Mann), BlS 2, 3. — „Die Rose vom Liebesgarten" (Mayer), BlS 2, 3. — Der phrygische Schluß in P.s „Palestrina" (Mies), GBl 47, 2/3. — Studie am Palestrina (Neuländer), Geg 49, 5/6. — Bekenntnisse (Pfitzner), BlS 2, 3. — P.s Aesthetik (Rufser), Mel 1, 18.

Pfohl, Ferdinand, s. Bach, Brahms, Korngold, Mahler, Nikisch.

Philidor, André, et la naissance de l'opéra comique en France (Bonnet), RM 1, 8. — L'oeuvre de P. (Bonnet), RM 2, 11.

Philipsen, Carl Bernhard, s. Musik.

Philosophie der Musik. Metaphysischer Sinn der Musiktheorie. Der Urton (Lustgarten), MdA 1, 1 u. 2, 3.

Phrase, s. Musik.

Piffl, Hugo, s. Musik.

Pincherle, Henry, s. Violine.

Piorkowski, N., s. Musikunterricht.

Pirro, André, s. Couperin.

Pisk, Paul A., s. Busoni, Furtwängler, Wien.

Pisling, Siegmund, s. Berlin, Gesang, Impressionismus, Musik.

Pizzetti, Ildebrando. — [Bibliographie] P 2, 8. — P. as a song writer (Antcliffe), Che 20. — P. e la sua musica corale (Castelnuovo-Tedesco), P 2, 8. — P. and his Violin Sonata (Castelnuovo-Tedesco), Che 9. — Impressioni di liriche vocali di P. (Della Corte), P 2, 8. — P.s „Fedra" (Gatti), Che 7. — P. critico (Gatti), P 2, 8. — Opera e dramma nell' arte di P. (Liuzzi), P 2, 8.

Pizzetti, Ildebrando, s. Musik.

Plate, Eduard, s. Gesang.

Platzbecker, H., s. Oper.

Plaut, H. Hans, s. Gesang.

Podhorsky, J., s. Geige.

Pollak, J, s. Bibel.

Polyphonie, Homophone, u. Harmonie-Entwicklung (Dasatiel), MdA 3, 12.

Pothier, D., s. Kirchenmusik.

Pougin, A., s. Spontini.

Praetorius, Michael. — (s. a. Orgel). — (Giffey), SG 43, 7.

Prag, s. Draghi.

Preindl, Hermann, s. Bruckner.

Prelinger, Fritz, s. Beethoven, Bruckner, Musikfeste.

Pringsheim, Heinz, s. Musik, Musikunterricht.

Pringsheim, Klaus, s. Musik.

Prokofieff, Serge. — (s. a. Gniessine). — (de Schloezer), RM 2, 9.

Prod'homme, J.-G., s. Beethoven, Saint-Saëns, Verdi, Wagner.

Prüfer, Artur, s. Beethoven, Hausegger, Liszt, Wagner.

Prümers, Adolf, s. Chorgesang, Terminologie.

Prunières, H., s. Besprechungen, Cavalli, Hobrecht, Lully, Milhaud, Molière, Musik, Strawinsky, Viganò.

Puccini, Giac. — (Bekker), BlS 2, 1. — P. — Anläßlich seiner neuen Opern (Specht), BlO 1, 8. — Die P.-Einakter in der Wiener Staatsoper (Wymétal), BlO 1, 8.
Püringer, Auguſt, ſ. Humperdinck.
Purcell, Henri. — (Bliß) Che 17. — P.s „Fairy Queen" at Cambridge (Newmarch), Che 6.
Puſch, Henri, ſ. Klavier.

R

Raabe, Peter, ſ. Hören.
Rabenöder, Wolfgang, ſ. Zither.
Radiciotti, Giuſ., ſ. Roſſini.
Raff, Joſeph Joachim (Bauer), NMZ 43, 16. — R. an Kunigunde Heinrich, NMZ 43, 16. — R., Bülow u. die „Frühlingsboten" (Marſop), AMZ 49, 21/22. — R. u. „Die Wagnerfrage" (Marſop), NMZ 43, 16. — (Spangenberg), NMZ 43, 16.
Raimer, J. B., ſ. Kirchenmuſik.
Raſchke ſ. Laute.
Rathmann, Heinrich, ſ. Bach.
Rau, Carl Auguſt † (Roesler), S 79, 42 u. NMZ 43, 4.
Ravel, Maurice (Durey), Che 14. — (Manuel). RM 2, 6. — (Wellesz), MdA 2, 16 u. A 2, 7. — „Gaspard de la nuit" di R. (Perrachio), P 2, 1 ff. — La musique de piano de R. (Roquebrune), SMpB 10, 14.
Redlich, Hans Ferdinand, ſ. Berlioz, Mahler.
Refardt, E., ſ. Huber, Muſikgeſellſchaften.
Reger, Max. — (ſ. a. Muſikfeſte). — (Desderi), P 2, 5. — (Roeſe), LMZ 1, 3. — Das Problem R. (Bagier), MdA 4, 3/4 u. (Storck), T 22, 2. — Der junge R. (Bagier), A 2, 5/6. — R.s Werke für Violine und Klavier (Geß), NMZ 43, 5 f. — „Der 100. Pſalm" (Holle), NMZ 43, 17. — R.s erſtes Klavier-Quintett in Cmoll (Lindner), NMZ 43, 17. — Zur Entſtehungsgeſchichte des 100. Pſalms (Stein), Mw 1, 12. — Analytiſche Studie über R.s „Romantiſche Suite" (Wellesz), ZfM 4, 2. — R.s Verhältnis zur Tonalität (Windiſch), Mel 1, 4.
Reicha, Anton, un maître de Berlioz (Lazarus), RM 3, 8.
Reichel ſ. Muſikfeſte.
Reichenbach, T. H., ſ. Muſikinſtrumente.
Reiff, Alfred, ſ. Pedrell.
Reimann, Ignaz (Karger), CaeB 28, 12.
Reimer, Theo, ſ. Juriſtiſches.
Reinecke, W., ſ. Geſang.
Reiſer, Beat., ſ. Meſſe.
Reitz, Rob., ſ. Beſprechungen.
Reklame. — Zur Naturgeſchichte der muſikal. R. (Kohut), Me 12, 13/14.
Renner, Joſeph jun., als Orgelkomponiſt (Seywald), MKK 2, 3.
Renner, Joſ., ſ. Rheinberger.
Renſis, Raffaello de, ſ. Schumann.
Reproduktion, Zur Pſychologie der muſikaliſchen (Möbius), NMZ 43, 2.
Reſpighi, Ottorino (Desderi), P 3, 5. — (Gatti), MdA 3, 15/16.
Réti, Rudolf, ſ. Konſonanz.
Reuter, Florizel v., ſ. Paganini.
Reuter, Otto, ſ. Muſikfeſte, Muſikkritik, Muſikſchulen, Muſikunterricht.
Reymond, Henry, ſ. Harmonie, Noten.
Reznicek, E. N. v. (ſ. a. Mahler). — Aus meiner Dirigentenlaufbahn (R.), BlS 1, 1 u. DTZ 19, 369 u. RMZ 23, 1/2 f. — (Kapp), BlS 1, 1. — [Aufſätze von:] (Chop, Klein, Dette, Bekker, Schmidt, Weingartner), MdA 2, 15.
Rheinberger, Joſeph. — R.s Meſſen in liturgiſch ergänzter Ausgabe (Renner), MKK 2, 2. — Zum Schaffen R.s (Sebaſtian), MKK 2, 2 f.
Rhythmus. — (ſ. a. Muſikunterricht, Takt). — Der metriſche Taktfuß in der modernen Muſik (Krohn), AfM 4, 1. — Die taktloſen, freien Rhythmen in der alten u. neuen Muſik (Leichtentritt), Mel 1, 11. — Zur Lehre vom R. (Schmarſow), ZfAe 16, 1.
Richard, Auguſt, ſ. Beethoven, Brahms, Bruckner, Goethe, Mozart, Muſikausſtellungen, Weber.
Richter, Bernh. Friedr., ſ. Bach.
Richter, Otto, ſ. Turnmuſiken.
Riemann, Hugo, als Harmoniker (Friedrichs), SMpB 11, 10.
Riemann, Ludwig, ſ. Expreſſionismus, Harmonie, Muſikunterricht, Tonalität,
Rieſenfeld, Paul, ſ. Muſikfeſte, Violine.
Rieti, Vittorio, ſ. Muſik.
Rietz, Julius, ſ. a, Devrient.
Ring, Franz, ſ. Lied.
Ritte, Theodor, ſ. Chopin, Energetik, Klavier
Ritter, Th., ſ. Mandoline.
Roeſe, Heinrich, ſ. Reger.
Roesler, Carl, ſ. Muſikinſtitute, Rau.
Röſſel, Willy, ſ. Harmonie.
Röſſer, Jakob, ſ. Beſprechungen.
Rohrbach, Hans-Georg, ſ. Orgel.
Roller, Alfred, ſ. Mahler, Strauß.
Romagnoli, Ettore, ſ. Muſik.
Romantiker ſ. Muſikäſthetik.
Roquebrune, Fernand-Georges, ſ. Ravel.
Roſſato, Arturo. — „Giulietta e Romeo" di R. e Zandonai (Ceſari), RMI 29, 1.
Roſſini, G. — Some reasons why a Futurist (Caſella), Che 11. — Le salon de R. (Du Bled), RM 2, 7. — Il „Sig. Bruschino" ed il „Tancredi" (Radiciotti), RMI 27, 2. — Un opéra fantastique de R. „Armida" (Radiciotti), RM 1, 3.
Roſt, Richard, ſ. Muſik.
Roth, Hermann, ſ. Schmid.
Rothes, Walter, ſ. Bildhauerkunſt.
Rouart, Eugène, ſ. Sévérac.
Rouſſel, Albert, Around a Symphony (Jean Aubry), Che 22.
Rouſſel, Albert, ſ. Muſik, Weber.
Rouſſy de Sales, Raoul de, ſ. Stravinsky.
Roze, Nicolas. — Lettres inédites de l'abbé R. (1768—70) (d'Angell), RMI 27, 3.
Rubertis, Vittorio de, ſ. Lied.
Rubinſtein, Anton. — Eine Erinnerung an R. (Dieſterweg), AMZ 49, 3.
Rückward, Fritz, ſ. Muſikgeſellſchaften, Muſikvereinigungen.
Rudhyar, D., ſ. Äſthetik.
Rudnick, Otto, SG 44, 2.
Rudolph, Erzherzog. — Erinnerungen an R, den Freund und Schüler Beethovens (Nettl), ZfM 4, 2.
Rukſer, Udo, ſ. Inſtrumentalmuſik, Klavier, Muſik, Pfitzner.

Ruſt, Friedrich Wilhelm. — Le Sonate per pianoforte (Leoni), P 2, 11.
Ruthardt, Adolf, ſ. Schumann.
Rychnovsky, Ernſt, ſ. Batka.

S

Sachs, Curt, ſ. Beſprechungen, Komponieren, Muſik, Muſikunterricht.
Saerchinger, César, ſ. Muſik.
Saint-Foix, G. de, ſ. Mozart.
Saint-Saëns, Camille, (Chantavoine), NMZ 43, 15. — (Fauré), RM 3, 4. — (Jean-Aubry), Che 20. — (Iſler), SMZ 62, 1. — (Niemann), ZM 89, 1. — (Prod'homme), RMI 29, 1. — (Schwers), AMZ 49, 1. — S. et l'opinion (Le Coq), SMpB 11, 3.
Saiteninſtrumente, Stimmvorrichtung f. (Neutſchmann), MI 2, 22.
Sakharoff, Alexandre, (Vuillermoz), RM 2, 8.
Salieri, Antonio, ſ. a. Mozart.
Salò. — La Capella musicale del Duomo (Guerrini), RMI 29, 1.
Salomon, Siegfried, ſ. Beſprechungen.
Salten, Felix, ſ. Muſik, Nikiſch.
Salzburg. Warum bauen wir ein Feſtſpielhaus u. warum in Salzburg? (Holzer), MSFG 4, 7/8.
Saminski, Lazare, ſ. Gnieſſine, Muſik.
Sandberger, A., ſ. Beſprechungen.
Saß, Auguſt Leopold, ſ. Violine.
Satie, Erik. — Der „Sokrates" (Gatti), MdA 3, 4.
Sattler, Walther, ſ. Niesky.
Sauer, Ludwig, ſ. Orgel.
Sauſſine, Henri de, ſ. Bellini.
Schabacher-Bleichröder, Anna, ſ. Brahms.
Schabes, Leo, ſ. Kirchenmuſik.
Schaeder, Hans Heinrich, ſ. Muſik.
Schädtler, Hermann, ſ. Technik.
Schäfer, Paul Friedrich, ſ. Muſikunterricht.
Schalk, Franz, ſ. Bruckner, Strauß.
Schaub, Hans F., ſ. Bruckner, Muſik, Muſikunterricht, Nikiſch.
Schaun, W., ſ. Kirchenmuſik, Muſikunterricht.
Scheffler, Siegfried, ſ. Muſikpolitik.
Scheinpflug, Paul, ſ. a. Oper.
Schellenberg, Ernſt Ludwig, ſ. Bach, Bruckner, Hoffmann, Muſikäſthetik, Schubert.
Schemann, Ludwig, ſ. Wagner.
Scherber, Ferdinand, ſ. Ballett, Beethoven, Bruckner, Muſikzeitſchriften, Orcheſter, Strauß.
Scherchen, Hermann, ſ. Nikiſch, Schönberg, Tonalität.
Schering, Arnold, ſ. Bach, Kirchenmuſik.
Schiedmayer, Adolf † MIZ 31, 27/28.
Schilgen, L., ſ. Geſang.
Schilling, K. H., ſ. Chorgeſang.
Schindler-Lange, Anna Maria (Blümml), MoM 3, 2/3.
Schipke, Max, ſ. Berlin, Hermeneutik, Muſikunterricht.
Schleiermacher ſ. a. Niesky.
Schletter, Joh., ſ. Zither.
Schlicht, Ernſt, ſ. Chorgeſang, Muſikvereinigungen.
Schlieye, Ernſt, ſ. Juriſtiſches.
Schloſſer, Julius, ſ. Muſikinſtrumente.
Schloezer, Boris de, ſ. Äſthetik, Oboukhoff, Prokofieff, Scriabine, Tanz.
Schmarſow, Auguſt, ſ. Rhythmus.
Schmeidel, H. v., ſ. Pfitzner.
Schmeidel, Hermann, (Stefan), RMZ 22, 37/38.
Schmid, Heinrich Kaſpar (Roth), Mw 2, 3.
Schmid, Otto, ſ. Kirchenmuſik, Weber.
Schmidt, Franz (Bricht), MdA 2, 11.
Schmidt, Karl, ſ. Hören, Liebhold.
Schmidt, Leopold, ſ. Oper, Reznicek, Sinfonie.
Schmitt, Joh, ſ. Orgel.
Schmitz, Arnold, ſ. Kirchenmuſik, Klemperer, Köln, Lied.
Schmitz, Eugen, ſ. Beſprechungen, Graener, Hausmuſik, Mozart, Mraczek, Muſik, Schreker, Schubert, Stefan, Strauß, Wagner.
Schnabel, Artur. Die Sonate für Violine allein (Mersmann), Mel 1, 18.
Schneider, Bernhard, ſ. Lied.
Schneider, Friedrich Johann Chriſtian (A. N.), SG 44, 1.
Schneider, Max, ſ. Kirchenmuſik
Schneider, Otto, ſ. Schreker.
Schnippering, Heinrich, ſ. Noten.
Schnoor, Hans, ſ. Muſikfeſte, Orgel.
Schoeck, Othmar. — (ſ. a. Oper) — Von Sch.'s neuen Liederheften (Iſler), SMZ 62, 13.
Schöffer, Carl, ſ. Muſik.
Schönberg, Arnold. — (ſ. a. Text) — (Scherchen), Mel 1, 1. — „Pierrot Lunaire" (Benes), A 1, 19/20 u. (Bekker), MdA 4, 1/2 u. (Myers), Che 22. — Sch. u. Wien (Bach), MdA 3, 12. — Von Sch. u. ſeinen Liedern (Erdmann), Mel 1, 9. — Sch., Bartok u. die franzöſ. Muſik (Landormy), MdA 4, 9/10. — Sch.'s op. XIII (Strecke), Mel 1, 10.
Scholz, Hermann, ſ. Chorgeſang, Kämpf, Lied.
Schorn, Hans, ſ. Mozart, Muſik, Muſikfeſte, Oper.
Schrappe, Walter, ſ. Muſikunterricht.
Schreiber, Adolf. — (Andro), NMZ 43, 14. — Die Lieder S.'s (Andro), Me 12, 22.
Schreker, Franz. — (Hoffmann), BlO, 1 4. — (Wenzl), NMZ 43, 4. — „Die Gezeichneten" (Specht), BlO 1, 4 u. (Beck), MdA 2, 1/2. — Die Inſzenierungsprobleme der „Gezeichneten" (Wymétal), BlO 1, 4. — Sch.'s „Schatzgräber" (Beck), WM 64, 10 u. (Beck), MK 2, 8 u. (Bie u. Decſey), MdA 4, 7/8 u. (Chop), S 80, 15 u. (Schmitz), MdA 2, 1/2 u. (Schwers), AMZ 49, 14. — Ein Beitrag zur „Sexualpathologie" der Oper; mit Beziehung auf Sch.'s „Schatzgräber" (Heinzen), MdA 4, 7/8. — [Aufſätze von:] (Bekker, Schneider, Stefan), MdA 2, 1/2. — Die Harmonik (Broeſike-Schoen), MdA 2, 1/2. — Aus Sch.'s Schule (Groß), MdA 4, 3/4. — Über Sch.'s „Schatzgräber", ſeine Geſchäftspraxis, die Sch.-Preſſe u. Anderes (Heuß), ZM 88, 22. — Sch., Deutſchland und wir (Hoffmann), MdA 4, 1/2. — Stilbemerkungen zur Darſtellung im Fernen Klang (Lert), MdA 2, 1/2. — Über die äſthetiſchen u. künſtleriſchen Vorausſetzungen der Lehrmethode Sch.'s (Lippay), MdA 2, 13 f. — Meine muſikdramatiſche Idee (Schreker), MdA 1, 1. — Über die Entſtehung meiner Opernbücher (Schreker), F 1, 2/3. — Direktor Sch. (Selden-Goth), W 16, 36.
Schrenk, Walter, ſ. Melodie.
Schünemann, Georg, ſ. Beſprechungen, Muſikunterricht.

Schüren, Gustav, s. Operette.
Schütz, Heinrich. — Zum 250. Todesjahre (Ekkehart-Pfannenstiel), ChL 3, 1/2. — Das Weihnachtsoratorium mit szenischen Darstellungen (de Fries), (Spitta), MSfG 27, 3. — Sch. im Konzertsaal (v. d. Heydt), KiM 1, 6. — Elf Choralsätze von Sch. (Lütge), KiM 1. 9.
Schubert, Franz. — Sch. als Gitarrist, Gf 21, 1 u. (Schmitz), Ho 17, 1. — Sch.'s Krankheit (Deutsch), ZfM 4, 2. — Sch. im Frühwirth-Haus (Deutsch), BlO 1, 10/11. — Sch.'s Briefe u. Schriften (Hennried), DMMZ 43, 28. — Sch. u. die Himmelskönigin (Hirschberg), MD 9, 7/8. — Sch., der Melodiker (Schellenberg), T 22, 11. — Der kranke Sch. (Schweisheimer), ZfM 3, 9/10.
Schuberth, Joseph, s. Gesang, Musikunterricht.
Schuh, Oscar Fritz, s. Mozart.
Schulz-Dornburg, Rudolf, s. Oper.
Schulze, Otto, s. Musikunterricht.
Schumann, Robert. — Die poetischen Ideen in Sch.'s Carnaval (Hocheder), HfS 16, 3. — Sch. e Clara Wieck (de Rensis), P 2, 5. — Nietzsche u. Sch. (Ruthardt) ZM 88, 19.
Schumann, Wolfgang, s. Besprechungen.
Schur, Gustav, s. Wolf.
Schurig, Arthur, s. Mozart.
Schwarz-Reiflingen, Erwin, s. Lied.
Schwebsch, Erich, s. Bruckner.
Schweikert, Margarete, s. Oper.
Schweisheimer, Waldemar, s. Schubert.
Schwers, Paul, s. Braunfels, Cornelius, Musikfeste, Oper, Pfitzner, Saint-Saëns, Schreker, Sommer, Strauß.
Scott, Cyrill, s. Grainger, Musikkritik.
Scriabine, Alexandre (Schloezer), RM 1, 9.
Sebastian, Heinrich, s. Rheinberger.
Segnitz, Eugen, s. Katakomben, Nikisch.
Seidl, Arthur, s. Korngold.
Sekles, Bernhard, s. a. Oper.
Selden-Goth, Gisella, s. Beethoven, Schreker.
Seliger, Hermann, s. Bach.
Seligmann, Walter, s. Klarinette.
Selva, Blanche, s. Séverac.
Senefelder, Alois. — Die Senefelder-Ausstellung in der bayerischen Staatsbibliothek zu München (Wallner), ZfM 4, 3.
Senfl, Ludwig, als Atonalist? (Moser), Mel 1, 16.
Sepel, Felix von, s. Wagner.
Sérieyx, A., s. Noten.
Servières, Georges, s. Paris.
Seuffert, Eduard, s. Tasteninstrumente.
Séverac, Déodat de. — (Jean-Aubry), Che 15. — (Mestre), RM 2, 7. — Quelques souvenirs sur S. (Rouart), RM 2, 11. — La musique pour piano de S. (Selva), RM 2, 8.
Seydel, Martin, s. Gesang.
Seywald, Georg, s. Beethoven, Improvisation, Kirchenmusik, Renner.
Sexualität s. Musik.
Sibelius, Jean, (Migot), RM 3, 5. — (Newmarch), Che 14.
Siber, Jules, s. Ertel, Violine.
Siegel, Rudolf, s. Juristisches.
Siegele, Willi, s. Bach.
Sikemeier, Joh. H. (J. A. W.), TVN 10, 3.
Silva, Giulio, s. Gesang.
Simon, Alicia, s. Busoni.
Simon, James, s. Chromatik, Expressionismus.
Sincero, Dino, s. Bach, Kirchenmusik, Landini.
Sinfonie (s. a. Musik, Musikpolitik). — Die Zukunft der S. (Schmidt), F 1, 1. — Die formale Entwicklung der vorklass. S. (Sondheimer), AfM 4, 1.
Singen, s. Gesang.
Singer, Heinrich, s. Musikpolitik.
Singer, Kurt, s. Berlin, Besprechungen.
Sitt, Hans, (Steinitzer), ZM 89, 7.
Skrjabin, Alex. — Prometheus von S. (Sabanejew), Mel 1, 21.
Slezak, Leo. „Meine sämtlichen Werke", BlS 2, 4.
Smetana, Fr. — Komische Figuren der Smetana-Oper (Nejedlý), A 2, 3.
Smijers, Albert, s. Josquin, Wien.
Soltys, Adam, s. Österreich.
Sommer, Hans. — (Bloetz), S 80, 19. — (Schwers), AMZ 49, 18.
Sondheimer, Robert, s. Beck, Boccherini, Sinfonie.
Sonneck, O. G., s. Heine.
Sorabji, Kaikhusru, s. Musik.
Sorgenfrei, Paul, s. Kino.
Soziale Fragen, s. a. Juristisches u. Musikpolitik.
Spangenberg, H., s. Raff.
Specht, F., s. Orchester.
Specht, Richard, s. Bittner, Bruckner, Dirigieren, Fried, Korngold, Mahler, Musik, Oper, Puccini, Schreker, Strauß, Uraufführungen, Weidemann, Weingartner, Wien.
Spee, Friedrich v. — (s. a. Lied) — Der Sänger der Trutz-Nachtigal (W. K.), GB 38, 10/11.
Spengel, Julius, und das Musikleben Altonas (Wolquardsen), Ha 13, 7. — (s. a. Brahms.)
Spieß, Hermann, s. Mozart.
Spitta, Friedrich, s. Kirchenmusik, Lied, Reger.
Spoerri, Eduard, s. Zug.
Spohr, Louis. — „Stradivarius" u. S.'s Meistergeige (Herrmann), DMZ 52, 44 u. ZfI 41, 35/36.
Spontini, Gasp. — Les dernières années de S. (Pougin), RMI 29, 1 f.
Sporn, Fritz, s. Musikunterricht.
Sprechen s. Gesang, s. a. Wort.
Stahl, Wilh., s. Kirchenmusik.
Stamaty, Camille. — Lettre de S. au jeune pianiste Zampi, son élève. SMpB 11, 2.
Staub, Joseph, s. Gruber.
Stechow, Wolfgang, s. Wolfenbüttel,
Stefan, Paul, s. Hoffmann, Mahler, Schmeidel, Schreker, Wagner, Wien.
Steffen, Willy, (Oehmichen), S 79, 30.
Steglich, Rudolf, s. Händel.
Stehmann, Gerhard, s. Mahler.
Steidel, Max, s. a. Oper.
Stein, Erwin, s. Form.
Stein, Fritz, s. Reger.
Stein, Otto, s. Musik.
Steinhard, Erich, s. Keußler, Musik, Oper, Zemlinski.
Steinitzer, Max, s. Mahler, Sitt.
Steinmetzer, Franz X., s. Babylon.
Stendhal et la musique (Barrès), RM 1, 1 — (s. a. Oper).
Stephan, Rudi. — (Holl), Mw 2, 2. — R. St. Studie zur Entwicklungsgeschichte der Musik

am Anfang des 20. Jahrhunderts (Holl), F 1, 10 ff. — St.'s Lieder (Schmitz), Ho 18, 10.
Stephani, Herm., s. Akustik, Partitur, Tonleiter.
Sternfeld, Richard, s. Bruckner, Orchester.
Steuermann, Eduard, s. Klavier.
Stiedry, Fritz, s. Cornelius, Mahler, Mann, Oper.
Stier, Ernst, s. Musik.
Stil (s. a. Musik) — Das Stilproblem in der Musik (Meyer), Mel 1, 16.
Stillbach, Erwin, s. Kirchenmusik.
Stimme s. Gesang.
Storck, Karl (Lienhard), T 22, 10.
Storck, Karl, s. Chorgesang, Leoncavallo, Oper, Reger.
Stradal, August, s. Beethoven, Liszt.
Straeßer, Ewald (Georgii), NMZ 42, 23.
Straßen-Sinfonie (Bath), ZM 88, 22.
Strattner, Georg Christoph (Noack), AfM 3, 4. — J. Neanders Lieder in der Vertonung von St. (Noack), KiM 1, 12.
Strauß, Johann. — Ein St.-Denkmal (Haas), NMZ 42, 23.
Strauß, Richard. — (s. a. Mozart, Oper, Tonalität) — Das Problem S. (Bagier), F 1, 4. — S. als Dirigent (Specht), MdA 2, 5. — Der „praktische" S. (Specht), BlO 1, 9. — „Josephslegende" — „Feuersnot" (Hoffmann), MdA 4, 7/8. — „Die Josephslegende" in Wien (Scherber), S 80, 14. — „Josephslegende" (Teller), A 1, 19/20. — „Die Frau ohne Schatten" (Schmitz), Ho 17, 3 u. (Schwers), T 22, 10 u. (Specht), BlO 1, 1 u. (Wellesz), MdA 1, 1. — Bühnentechnische Bemerkungen zur „Frau ohne Schatten" (Roller), BlO 1, 1. — Blicke eines Professionisten in die Partitur der „Frau ohne Schatten" (Schalk), BlO 1, 1.
Strawinsky, Igor. — (Ansermet), RM 1, 9. — „L'Histoire du Soldat" (Ansermet), Che 10. — (Cimbro), P 3, 3. — S. and the objective direction in contemporary music (Henry), Che 4. — S.'s „Chant du Rossignol" (Prunières), Che 9. — S.'s „Pulcinella" (Rouffy de Sales), Che 8. — (Wellesz), A 2, 2.
Strecke, Gerhard, s. Chorgesang, Schönberg.
Streichmelodion (Schoßgeige) in seiner Bedeutung für Haus- u. Kammermusik (Bauer-Ehrach), MdS 3, 9. — Leitfaden zur Erlernung des St. (Grünwald), MdS 3, 12 ff.
Streife, Gerhard, s. Tanejew.
Stubenrauch, August K., s. Wagner.
Stuckenschmidt, Hans Heinz, s. Melodie.
Sturm, Wilhelm (Niggli), SMZ 62, 14.
Suarès, André, s. Beethoven, Debussy, Tanz.
Suk, Josef, s. a. Novak.
Suter, Ernst, s. Bruckner, Musikfeste.
Swan, Alfred, s. Borodin, Ljadow.
Swoboda, Jos., s. Zither.
Symphonie, s. Sinfonie.
Szarlitt, B., s. Paderewski.
Szymanowski, Karol — (Jachimecki), MQ 8, 1. — (Tansman), RM 3, 7.

T

Takt. — Über die erste Taktzeit u. ihren Akzent (Bonvin), GBl 47, 4/5. — Der große Takt (Molnár), ZfM 4, 3 u. (Tetzel), ZfM 3, 11/12. — Der „Große Takt" und die Analyse der cmoll-Symphonie von Beethoven (Wiehmayer), ZfM 4, 7.
Tanejew, S. J., A-capella-Chorwerke von T. (Streife), ZM 88, 18.
Tansman, Alexandre, s. Szymanowski.
Tanz. — (s. a. Ballett, Lied). — Der Tanz. II (Bie), A 2, 2. — Variationen über ein choreographisches Thema (Bie), NR 33, 4. — Tanzkunst (Böhme), Gr 81, 8 u. 18. — Les danses sacrées au Cambodge (Cardi), RM 1, 1. — Tableau de la danse au théâtre pendant la révolution française (Hugo), RM 3, 5 f. — Moderne Choreographie (Kroeller), BlS 2, 3. — Berühmte Tänze (Martell), DMZ 52, 40 f. — Volkstanz (Moser), T 23, 5. — Der Gesellschaftstanz im 18. Jahrhundert (Nettl), NMZ 43, 8. — Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (Nettl), StM 8. — Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert (Nettl), ZfM 4, 5. — Danse et musique (Suarès), RM 1./12. 1921.
Tasteninstrumente, Interessante, vor u. zu Mozarts Zeiten (Seuffert), MIZ 31, 41/42.
Taut, W., s. Musikfeste.
Technik. — Der Wert einer ästhetischen T. für die Musik (Schädler), Mw 2, 7.
Temperierung. — (s. a. Akustik). — Jenseits von T. u. Tonalität (Awraamoff), Mel 1, 5 ff.
Tempo, Das (Guttmann), Mel 1, 7.
Teller, Rudolph, s. Strauß.
Terminologie. — Systematik der musikalischen T. (Prümers), Mw 2, 4.
Tessier, A.-M. D., s. Monteverdi, Theater.
Teßmer, Hans, s. Besprechungen, Bruckner, Hausegger.
Tetzel, Eugen, s. Klavier, Takt.
Text. — (s. a. Wort). — Das Verhältnis zum Text (Schönberg), Mel 1, 20.
Thari, Eugen, s. Oper.
Theater. — Zum deutschen Bühnenspielplan (Altmann), LMZ 1, 1. — Notes sur la mise en scène au XVIIe siècle (Tessier), RM 2, 6.
Thierfelder, Helmuth, s. Chorgesang.
Thraenhart, s. Medizin.
Tiessen, Heinr., s. Musik.
Tischer, Gerhard, s. Braunfels, Musikfeste.
Tommasini, Vincenzo, P 2, 3.
Ton. — Der T. in Physik und Idee (Carrière), NMZ 43, 8. — Der Ton als materialistisches Raumbild (Westermeyer), S 80, 19.
Tonalität. — (s. a. Temperierung, Reger). — — Dynamismus und Atonalität (Bas), Mel 1, 12. — Antike Atonalität u. neue Tonalität (Bas), Mel 2, 11/12. — Tonaler Organismus u. Tonsystem (Carrière), MpB 44, 21/22 f. — Zum Kampf um das tonale System (Carrière), NMZ 42, 23. — La musique polytonale (Deroux), RM 1, 11. — Zur T. (Riemann), Mel 1, 8 u. MKK 2, 9/10. — T. u. Atonalität (Riemann), NMZ 43, 1. — Das Tonalitätsprinzip (Scherchen), MdA 1, 3/4. — Das Tonalitätsprinzip u. die Alpen-Symphonie v. Strauß (Scherchen), Mel 1, 9 f.
Tonleiter. — Le gamme per terzi di tono (Cimbro), RMI 27, 3. — Längstgebräuchliche 1/9-, 1/8-, 1/7-, 1/4-Töne, ein Beitrag zum Problem der Tonvorstellung (Stephani), RMZ 23, 13/14.

Tonmalerei. — Über T. (Petschnig), NMZ 43, 5.
Tonwort s. a. Noten.
Torchi, Luigi (Vatielli), RMI 27, 4 (s. a. Banchieri).
Toscanini, Arturo (Gatti), MdA 2, 20.
Treß, s. Nägeli.
Trienter Musikhandschriften, ihre Heimat (Wolkan), StM 8.
Tschirsch, Wilhelm (Hohberger), ASZ 28, 1.
Turin s. a. Musikwissenschaft.
Turina, Joaquin, s. Falla.
Turmmusiken (Richter), KEK 36, 1/3.
Turnau, Josef, s. Oper.
Tweedy, Donald N., s. Ästhetik.

U

Uhl, Edmund, s. Musik, Oper.
Unger, Hermann, s. Abendroth, Düsseldorf, Hausmusik, Kammermusik, Musik, Pfitzner.
Unger, Max, s. Musikfeste, Nikisch, Oper.
Universität s. Musikwissenschaft.
Uraufführungen (s. a. Oper). — Uraufführungs-Koller (Specht), MdA 3, 17/18.
Urbach, Otto, s. Musikunterricht.
Ursprung, Otto, s. Lied.

V

Vandelle, Romuald, s. Lekeu.
Vatielli, Francesco, s. Josquin, Torchi.
Vaughan, Williams, The music of (Colles), Che 21.
Veidl, Theodor, s. Beethoven, Komik.
Verdelot, Philippe, s. Hobrecht.
Verdi, Giuf. — (Weißmann), BlS 2, 2. — V.-Anekdoten, BlS 2, 2. — Zur Inszenierung von V.s „Violetta" (Danz), AMZ 49, 3. — Intorno ad „Aida" (Prod'homme), P 2, 10.
Vetter, Walther, s. Gluck.
Vierne, Louis, s. Paris.
Vierteltonmusik (vgl. a. Tonleiter). — (Hába), A 2, 5/6 f.
Viganò, Salvatore, (Prunières), RM 1. 12. 1921.
Viola da Gamba, Die, ein Weckruf (Neutschmann), MI 3, 23.
Violine. — (s. a. Bach). — Die ruſſiſche Geigerſchule (Jaroſy), AMZ 48, 37. — Notenbild u. Intellekt. Beitrag zur Bearbeitung klaſſiſcher Geigenliteratur (Jaroſy), AMZ 49, 11. — La condition des violinistes en France avant le le XVIIIe siècle (Pincherle), RM 2, 4. — V., Fiedel und Geige (Rieſenfeld), S 79, 38. — Deutſche Schule im Geigenſpiel (Saß), Mel 1, 17. — V. u. Violinkonzerte (Siber), E 2, 10/11.
Violoncello. — Zur Geſchichte des V. (Martell), ZM 88, 15.
Vivaldi, Antonio. — Themat. Katalog der gedruckten Werke (Altmann), AfM 4, 2.
Vogel, Fritz, s. Musikunterricht.
Volbach, Fritz, s. Musikunterricht.
Volkslied s. Lied.
Volksmuſik. — (vgl. a. Musikunterricht, Wien). — Der Einfluß der V. auf die heutige Kunſtmuſik (Bartók), Mel 1, 17. — Abbau der muſikaliſchen Volkskultur? (Bürger), Or 21, 8/9. — Les artisans du folklore musical espagnol (Pedrell), RM 1, 11.
Volquardſen, A., s. Spengel.
Vortragszeichen (Hollaender), ZM 89, 6.
Voß, Fritz, s. Lied.
Vuillermoz, Emile, s. Ballett, Debuſſy, Sakharoff.

W

Wagner, Coſima, Correspondence with V. Wilder (Prod'homme), MQ 8, 1.
Wagner, Peter, s. Kirchenmuſik.
Wagner, Richard. — (s. a. Brahms, Raff). — Zwei unveröffentlichte Briefe W.s über den „Fliegenden Holländer" BlS 2, 1. — „Lohengrin" in Wien, Stimmen der Zeitgenoſſen, BlO 1, 3. — Kritiſche Kurioſa aus dem Kampf um W. (—r), N 1921, 10. — Striche im Ringe (Bloetz, Bahr-Mildenburg, Pfitzner, Holz u. a.), BlO 1, 5/6—8. — Neue Wege der W.-Inſzenierung (Aber), DB 13, 48. — W. et le Ballett (Coeuroy), RM 1. 12. 1921. — Muſikäſthetiſche Betrachtungen über das Leitmotiv in W.s Tondramen (Engel), HfS 16, 24 f. — W.s Proſaſtil (Fries), BB 44, 9/12. — W. u. die Frauen (Gerhard), DMZ 53, 2 f. — Aus dem W.-Schriftrum (Grunsky), DVo 24, 2. — Une dernière faiblesse de W. (Jullien), RM 1, 5. — Berühmte Darſteller des „Fliegenden Holländer" (Kapp), BlS 2, 1. — W. in der Dichtung (Koch), Wä 5, 1. — Romantiſche Harmonik u. ihre Kriſe in Wagners „Triſtan" (Kurth), Mel 1, 14 ff. — W.s Anſchauungen über das Verhältnis der Ouvertüre zur dramatiſchen Idee (Meiſter), BB 45, 1. — Das Verhältnis W.s zu ſeiner Schweſter Roſalie (Müller), BB 44, 5/8. — W.s Parſifal. Eine Abwehr (Prüfer), LMZ 1, 9. — W. im Lichte älterer u. neuerer biograph. Forſchung (Schemann), Gr 79, 4. — W. u. Julie Ritter (Sepel), LMZ 1, 3. — Zur Bühnengeſtaltung der „Meiſterſinger" (Stefan), BlO 1, 5/6. — W.s tragiſche Kunſt (Stubenrauch), NMZ 42, 22 ff. — Bayreuth (Wenz), ZM 89, 9/10.
Wagner, Siegfried (Schmitz), Ho 18, 8.
Wahle, Richard, s. Beethoven.
Wallerſtein, Lothar, s. Mozart.
Wallner, Bertha Antonia, s. Senefelder.
Walther, Joh., Zu W.s Choralpaſſion nach Matthäus (Haas), AfM 4, 1.
Wanebold, Ludwig, s. Musikunterricht.
Warte, Hanns v. d., s. Musikunterricht.
Weber, Karl Maria v. — (s. a. Hoffmann). — (Rouſſel), Che 21. — 100 Jahre „Freiſchütz" (Wolff), N 1921, 13 u. (Harzen-Müller), DMMZ 43, 19 u. (Jacob), MSFG 4, 7/8. — Freiſchütz u. Preciosa (Huſchke), WM 64, 8. — Zur Inſzenierung des „Freiſchütz" (Kilian), BlO 1, 3. — Zur Entſtehungsgeſchichte des „Freiſchütz" (Merkel), LMZ 1, 8. — Weberfeier in Dresden (Petzet), S 80, 6. — Von der erſten Aufführung des „Freiſchütz" in Paris (Richard), NMZ 42, 21. — Zur Hundertjahrfeier der Freiſchütz-Ouverture (Schmid), DMMZ 42, 43. — Zum „Charakterproblem" des „Freiſchütz" (Wolff), Mw 2, 2. — W.s Werke für Klavier (Zimmermann), E 3, 1/2.
Wehle, Gerh. F., s. Musik, Musikunterricht.
Wehrli, Werner, s. Huber.
Weichmannberg s. Laute.

Weidemann, Alfred, s. Brahms.
Weidemann, Friedrich (Specht), BlO 1, 5/6.
Weidt, Karl, s. Bruch.
Weigl, Karl. — (Hoffmann), MdA 3, 15/16. — (s. a. Brahms).
Weihnachten im deutschen Liede (Bahlmann), ChVo 3, 12.
Weinberger, Jaromir, s. Novák.
Weingartner, Felix. — Der Fall W. (Schwers), AMZ 49, 8. — W. als Dirigent (Specht), MdA 2, 6. — W. und seine neuen Opern (Specht), BlO 1, 5/6. — s. Oper, s. Reznicek.
Weiß, Ernst, s. Mozart.
Weiß, Jos., s. Liszt.
Weiß, Klara, s. Klavier.
Weißenbäck, Andreas, s. Kirchenmusik.
Weißmann, Adolf, s. Klavier, Konzert, Musik, Musikkritik, Verdi.
Wellesz, Egon, s. Ballett, Bartok, Messe, Musik, Oper, Ravel, Reger, Strauß, Strawinsky, Wien.
Wengert, Julius, SSZ 14, 1.
Wense, Hans Jürgen v. d., s. Nikisch.
Wenz, Josef, s. Wagner.
Wenzl, Jos. Lorenz, s. Marx, Schreker.
Werfel, Franz, s. Zemlinsky.
Werneck-Brüggemann, s. Laugs.
Werner, Erich, s. Bach.
Werner, Karl, s. Bruckner, Caruso, Chorgesang, Händel, Juristisches, Mendelssohn.
Werner, Th. W., s. Besprechungen, Oper.
Wernet, Ferdinand, s. Bruckner, Klavier.
Wertheim, Jules von (Hirte), S 79, 52.
Wesendonk, Mathilde, im Lichte der Wirklichkeit (Kaiser), E 2, 10/11.
Westermeyer, Karl, s. Ästhetik, Chop, Juon, Ton.
Wetzel, Hermann, s. Besprechungen.
Wetzel, Justus Hermann, s. Musikunterricht.
Weweler, August, s. Kontrapunkt, Melodie.
Widmann, Wilhelm, s. Beethoven.
Wieck, Clara, s. a. Schumann.
Wien. — (s. a. Lied, Musikausstellungen, Musikbibliotheken, Musiksammlungen, Nikisch, Oper, Tanz.) — Il melodramma moderno Viennese (Fleischmann), RMI 27, 4. — Konzertmusik in Wien (Hoffmann), MdA 3, 13/14. — Das Musikalische im Wiener Volkscharakter (Kauder), MdA 3, 13/14. — Wiener Volksmusik (Kremser), MdA 3, 13/14. — Wiener Kirchenmusik (Moißl), MD 10, 1/2 u. MdA 3, 13/14. — Musikal. Volksbildung in Wien (Pisk), MdA 3, 13/14. — W. u. die Musik (Salten), MdA 2, 13. — Die kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543—1619 (Smijers), StM 6 ff. — Neue Musik in Wien (Specht), MdA 3, 13/14. — Wiener Opernspiel (Stefan), MdA 3, 13/14. — Wien als Musikstadt (Wellesz), MdA 3, 13/14. — Reform der Staatstheater? (Winter), BlO 1, 3.
Wiehmayer, Theodor, s. Takt.
Wilder, Victor, s. Cos. Wagner.
Wilhelmy, Friedr., s. Konzert.
Wiltberger, August (Th. L.) CaeB 28, 9. — (s. a. Lied).
Windisch, Fritz Frid., s. Musik, Reger.
Winter, Ludwig, s. Wien.
Witt, Bertha, s. Grillparzer, Hören, Kirnberger, Nürnberg.
Wölfl, Joseph, der Rivale Beethovens (Erckmann), NMZ 43, 8.
Wolf, Artur, s. Gesang.
Wolf, Hugo. — Neue Briefe, S 79, 35 f. — W. u. Mannheim (Hennied), NMZ 43, 7. — W. u. Heinrich Potpeschnigg (Nonveiller), Me 12, 24. — Erinnerungen an W. (Schur), MK 1, 10 ff.
Wolfenbüttel. — Auferweckung Wolfenbütteler Komponisten des 17. Jahrhunderts (Stechow), MSfG 26, 7/8.
Wolfenstein, Alfred, s. Wort.
Wolff, Werner, s. Bruckner, Nikisch, Weber.
Wolffsohn, Juliusz, s. Klemperer.
Wolfurt, Kurt von, s. Bruckner.
Wolkan, Rudolf, s. Trienter Musikhds.
Wollong, Ernst, s. Konzert.
Wort. — (s. a. Text). — Die Selbstherrlichkeit des Wortes (Döblin), Mel 1, 10. — Das Wortmusikalische u. die neue Dichtung (Wolfenstein), Mel 1, 15.
Wolzogen, Hans v., s. Hoffmann.
Würz, Rich., s. Bender, Mussorgsky.
Wugk, Franz, s. Beethoven.
Wunderkinder. — Von Wunderkindern u. ihrer Seele (Bernscht), E 1, 1.
Wymétal, W., s. Korngold, Puccini, Schreker.
Wyneken, Gustav, s. Halm.

Z

Zahn, Walter, s. Musikunterricht.
Zallinger, Meinhard, s. Kirchenmusik.
Zandonai, Riccardo, s. Rossato.
Zanotti-Bianco, M., s. Musik.
Zelter, Karl Fr., s. Orchester.
Zemlinsky, Alexander. — (s. a. Oper). — (Jalowetz u. Korngold u. Werfel), MdA 4, 5/6. — „Kleider machen Leute" (Steinhard), A 2, 5/6.
Zemlinsky, Alexander v., s. Brahms.
Zerbini, Antonio, s. Musikunterricht.
Zich, Ottokar, s. a. Oper.
Ziegler, Ernst Martin, s. Besprechungen.
Zimmermann, Reinhold, s. Bruckner, Musikfeste, Weber.
Zither. — Die Einheitszither (Kläsmann), MdS 4, 4. — Kunstpflege durch die Z. (Neutschmann), MI 4, 8. — Die volkstümliche Z. (Rabenöder), MdS 3, 6. — Die Herkunft der (Z. Schletter), MdS 4, 2. — Die Z. als Kunstinstrument (Schletter), MdS 4, 5. — Die Z. im Dienste der Kunsterziehung (Schletter), MdS 3, 11. — Welche Gattung von Musik eignet sich für die Z.? (Swoboda), MdS 3, 5.
Zoni, Alceo, s. Musik.
Zug, Die Stadt, und ihr Musikleben (Spoerri), SMZ 62, 13.
Zupfinstrumente, Erfahrungen im Bau u. Spiel (Neutschmann), MI 2, 16 u. 3, 2. 8 f.
Zureich, Franz, s. Hegar.
Zuschneid, Karl, s. Klavier.
Zuth, Jos., s. Gitarre.

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Elftes/Zwölftes Heft 4. Jahrgang August/September 1922

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 90 Mark, fürs Ausland: 5 $, 25 s, 30 Fr, 22 Kr, 14 fl h. jährlich; Einzelhefte 9 Mark usw.

Die Entstehung der Wassermusik von Händel

Nach einer neuentdeckten Urkunde

Von

Wolfgang Michael[1], Freiburg i. Br.

Über der Geschichte der vielgenannten, aber wenig aufgeführten Wassermusik von Händel schwebt ein merkwürdiges Dunkel. Durch alle Händel-Biographien zieht sich seit dem 18. Jahrhundert die sehr schwach begründete Behauptung hindurch, die Entstehung dieses Werkes bedeute einen wichtigen Abschnitt im Leben des Meisters, nämlich seine Aussöhnung mit dem Könige Georg I. und damit jenes Bündnis des großen Tonsetzers mit der Krone, das nun durch die Regierung zweier Könige hindurch erhalten blieb bis an sein Ende.

Auch die Überlieferung der Wassermusik ist mangelhaft. Nach den Mitteilungen Chrysanders scheint weder ein Autograph noch eine zuverlässige Abschrift des Händelschen Manuskripts erhalten zu sein. Als Herausgeber des Werkes (Gesamtausgabe, Bd. 47, 1886) hat Chrysander die Instrumentation denn auch nicht ohne Zuhilfenahme von Vermutungen und Kombinationen herzustellen vermocht, ob mit überzeugender Sicherheit, muß dem Urteil der Musikwissenschaft überlassen bleiben.

Durch die Entdeckung der Urkunde, die am Schlusse dieser Zeilen im Wortlaut mitgeteilt wird, erscheint nun plötzlich das Dunkel erhellt, die Entstehungsgeschichte ist aufgeklärt, die Datierung gesichert, und auch für die Instrumentation ist ein zuverlässiger Anhalt gewonnen. Die unverhofft auftretende Mitteilung mit ihren unbefangenen Angaben findet sich an einer Stelle, wo niemand darnach gesucht haben würde, nämlich in der Reihe der Gesandtschaftsberichte des preußischen Residenten Friedrich Bonet in London, die, noch unveröffentlicht, im Geheimen Staatsarchiv zu Berlin aufbewahrt werden.

[1] Aus einem Kapitel über „Das musikalische Leben in England in der Zeit Händels" in dem kommenden dritten Bande meiner „Englischen Geschichte im 18. Jahrhundert". (Zuerst mitgeteilt auf dem Hallischen Händelfest am 28. Mai 1922.)

Rufen wir uns zunächst die bisher herrschende Auffassung von der Entstehung der Wassermusik ins Gedächtnis.

John Mainwaring, der gewöhnlich als Verfasser der ersten, 1760 ohne Autornamen erschienenen Händel-Biographie bezeichnet wird[1], hat eine rührende kleine Geschichte in Umlauf gesetzt, welche seitdem ihren Weg durch die gesamte Händel-Literatur genommen und sich, gelegentlich mit weiteren Ausschmückungen, bis auf den heutigen Tag behauptet hat. Händel darf, so erzählt man sich nach jener alten Biographie, nachdem seine Gönnerin, die Königin Anna, gestorben ist und der neue Herrscher, Georg I., den Thron bestiegen hat, sich dem Könige nicht nähern, denn er hat ihn doppelt erzürnt, einmal dadurch, daß er fast zwei Jahre lang dem Hofe von Hannover ferngeblieben ist, sodann, indem er durch die Komposition des Utrechter Tedeum zur Verherrlichung des dem Kurfürsten und nunmehrigen Könige unsympathischen Friedensschlusses beigetragen hat. Da gelingt es ihm, oder besser gesagt, es gelingt seinen Freunden, durch eine liebenswürdige kleine Intrige den Komponisten wieder in die verlorene Gunst des Herrschers hineinzuschmeicheln. Der König wird durch Baron Kielmannsegge, einen alten Gönner Händels, beredet, eine abendliche Wasserfahrt auf der Themse zu unternehmen. Der Komponist, mit einer Truppe von Musikanten, befindet sich auf einer Barke neben derjenigen, in welcher die hohen Herrschaften Platz genommen haben. Nun wird die für diese Gelegenheit von Händel komponierte Wassermusik vorgetragen. Der König ist entzückt und will wissen, wer der Komponist sei. Darauf wird durch Baron Kielmannsegge der Delinquent vor das Antlitz des Monarchen gebracht und wird seiner Gnade empfohlen als ein Mann, der sich seiner Schuld bewußt sei, es aber in Zukunft an Beweisen der Dankbarkeit und des Gehorsams nicht fehlen lassen werde. Georg I. nimmt den kleinen Überfall mit Humor auf, schenkt dem Komponisten von neuem seine Gunst und fügt der Pension von 200 £, welche die verstorbene Königin Händel gewährt hatte, noch weitere 200 £ hinzu.

An dieser Erzählung, die — was den Historiker schon an sich bedenklich stimmt — erst so viel später, erst etliche vierzig Jahre nach dem Ereignisse auftritt, die auch in keiner andern Quelle überliefert, nun aber, d. h. seit 1760, überall so gläubig wiederholt, gelegentlich sogar im Bilde (vgl. Volbach, Händel, S. 44) dargestellt worden ist, an dieser Erzählung ist, wie wir jetzt sagen können, nur soviel wahr, daß die Wassermusik wirklich für eine Themsefahrt Georgs I. von Händel komponiert wurde. Aber zunächst spielte die Sache nicht 1715, wie man dem alten Biographen nacherzählen zu müssen gemeint hat[2], sondern — wir wissen es jetzt genau — am 17./28. Juli 1717. Der Bericht des preußischen Residenten, dem wir das exakte Datum entnehmen, erzählt aber auch den Hergang ganz anders. Wir erfahren, daß die Sache vom Könige selbst ausgegangen ist. Georg I. äußert den Wunsch, ein Fest auf der Themse mit Musik veranstaltet zu sehen. Er bringt dafür eine Subskription, so wie sie damals der Schweizer Heidegger für die Maskeraden in Haymarket zu

[1] Memoirs of the Life of the late George Frederic Handel. London 1760. Der Name des Autors scheint nicht völlig gesichert. In dem Exemplar der Freiburger Universitätsbibliothek findet sich die handschriftliche Eintragung: „by Rev. John Mainwaring"; in dem Exemplar der Berliner Staatsbibliothek heißt es: „by Js Harris Esq. — Sarum".

[2] Der Biograph gibt übrigens keine Jahreszahl, bringt aber seine Erzählung vor der Erwähnung der Oper Amadigi, deren Entstehung er richtig in das Jahr 1715 setzt.

veranstalten pflegte, in Vorschlag. Heidegger lehnt ab, weil ihm das Geschäft nicht lohnend genug erscheint, und Kielmannsegge, um den König nicht zu verstimmen, übernimmt persönlich die Kosten des mit fünfzig Musikern aller Instrumentengattungen wohlbesetzten schwimmenden Orchesters. „Dieses Konzert", so berichtet Bonet, „war nur für diesen Zweck komponiert worden von dem berühmten Händel, gebürtig aus Halle, dem ersten Komponisten des Königs". „Es wurde", fährt er fort, „von Seiner Majestät so beifällig aufgenommen, daß es auf seinen Befehl dreimal wiederholt werden mußte, obwohl jede Wiederholung eine Stunde dauerte, nämlich zweimal vor und einmal nach dem Abendessen".

Von einer Versöhnungsszene steht hier kein Wort. Es steht, wenn auch unausgesprochen, sogar das Gegenteil darin, indem Händel als der erste Komponist des Königs (premier compositeur de la musique du roi) bezeichnet wird, der er also auch schon vor diesem Konzert auf der Themse gewesen ist. Aber auch sonst scheint mir jene angebliche Versöhnungsszene umso unwahrscheinlicher, als ich auch an die Ungnade des Königs nicht zu glauben vermag. Händel hatte sich bei seiner Abreise von Hannover in aller Form beurlaubt, wobei die Verpflichtung, nach einer angemessenen Zeit zurückzukehren[1], einfach den Sinn hatte, ihm überhaupt die Rückkehr in den hannöverschen Dienst offenzuhalten. Noch weniger ernst zu nehmen ist die in der alten Biographie auch noch gar nicht ausgesprochene Behauptung, das Utrechter Tedeum habe ihm den Zorn des Königs zugezogen. Georg I. mag den Politikern gegrollt haben, welche den Frieden geschlossen hatten, aber schwerlich dem Komponisten, der ihn musikalisch verherrlichte. Sonst hätte er z. B. auch den Maler Kneller nicht mit seiner Gunst bedenken dürfen, welcher nicht nur die Königin Anna nebst ihren Ministern Oxford und Bolingbroke, den Schöpfern des Utrechter Friedens, sondern ehedem auch den katholischen Jakob II. wiederholt gemalt hatte. In der Tat ist hier eine gewisse Analogie vorhanden. In seiner Stellung zu den Künstlern hielt sich Georg getreulich an das Vorbild seiner Vorgängerin. Er teilte Ehren und Pensionen aus, wo die Königin Anna es getan hatte.

Von einem trennenden Zerwürfnis zwischen Händel und Georg I. im Anfang der Regierung des Königs kann also nicht die Rede sein. Die angebliche und an sich schon unwahrscheinliche Ungnade Händels wird aber vollends zur Unmöglichkeit, wenn man annehmen soll, daß sie erst durch die Aufführung der Wassermusik, also erst am 17./28. Juli 1717 aufgehoben worden sei. Daß Händel auch nicht in den ersten drei Jahren, nämlich von 1714—17, in der Ungnade des Königs gewesen sei, dafür haben wir sogar positive Beweise. Und wieder kommt uns hier die Berichterstattung unseres preußischen Residenten zuhilfe. Wir dürfen ihr die Tatsache entnehmen, daß der König in den ersten Jahren seiner Regierung der Aufführung Händelscher Opern häufig beigewohnt hat. Die ausführliche Schilderung des Lebens am Hofe, welche der preußische Resident im Januar 1715 nach Berlin sandte[2], läßt den König allabendlich unauffällig die Oper, die Komödie oder eine Abendgesellschaft

[1] „On condition that he engaged to return within a reasonable time". (Mainwaring) Memoirs of the late G. F. Handel. 1760. p. 85–86.

[2] Bericht vom $\frac{\text{24. Dez. 1714}}{\text{4. Jan. 1715.}}$ Gedruckt in meiner Engl. Gesch. im 18. Jahrhundert 1 (Titel-Ausgabe), S. 861.

mit Damen besuchen. Am 7./18. Dezember 1714 ist er sicher in der Oper gewesen[1]. Hier wurde aber während dieser Wochen Händels Rinaldo aufgeführt. 1715 kam die neue Oper Amadigi auf die Bühne. Beide Opern wurden 1715 und 1716 häufig gespielt[2]. Am 12. Juli 1716 schloß die Spielzeit mit Amadigi. Der König ist um diese Zeit nach Hannover gereist, und wieder erzählt ein zusammenfassender Bericht Bonets[3], daß Georg I. die Abende letzthin häufig in der Oper verbracht habe. Er pflegt sich dahin inkognito in einer gemieteten Sänfte zu begeben und in einer Privatloge Platz zu nehmen — Grund genug, daß die Zeitungen nichts davon erwähnen. Aber sicherlich haben wir uns den König Georg I. auch in den ersten Jahren seiner Regierung als fleißigen Besucher Händelscher Opern vorzustellen. Erwähnen wir endlich noch, daß Händel im Sommer 1716, also noch ein Jahr vor der Entstehung der Wassermusik, den König auf der erwähnten Reise nach Hannover begleitete, so erkennen wir, daß mit allen diesen Tatsachen freilich die Geschichte von der Ungnade so wenig zu vereinen ist, wie die Erzählung von der Versöhnung mit der Entstehung der Wassermusik[4].

Hier endet unsere Beweisführung. Die Legende fällt, die Wahrheit bleibt. Die pikante Zutat verschwindet, die Schönheit des Werkes ist unvergänglich.

* * *

Wenn ich noch ein Wort über die Instrumentation der Wassermusik hinzufüge, so folge ich dabei den Andeutungen, die mir in sehr dankenswerter Weise mein verehrter Kollege, Herr Professor Gurlitt gegeben hat. Durch die Aufzählung der Instrumente in unserem Bericht wird deutlich, daß das Cembalo, über dessen Mitwirkung Chrysander in seiner Ausgabe der Wassermusik noch im Unklaren ist (er vermutet, daß Händel überhaupt keine Generalbaß-Bezifferzung zu dieser Musik geschrieben habe), tatsächlich ausscheidet[5]. Bei der Uraufführung ist es offenbar nicht zur Verwendung gekommen, und wie hätte man das auf dem Wasser auch bewerkstelligen wollen? Und ferner: nicht ein Oboensolo ist anzunehmen (wie die Chrysandersche

[1] Bericht Bonets vom 14./25. Dez. 1714. Geh. Staats-Archiv.

[2] Vgl. Chrysander, Händel 1, 418 ff.

[3] Vom 17./28. Juli 1716. Gedr. a. a. O. 865.

[4] Chrysander hat sich, soviel ich sehe, an fünf verschiedenen Stellen über die Wassermusik geäußert, bewegt sich aber inbezug auf ihre Entstehung in starken Widersprüchen. Nachdem er anfangs (G. F. Händel 1, 405) nicht nur die Versöhnungsgeschichte, sondern auch das Jahr 1715 der Biographie von 1760 entnommen hat, ist er im dritten Bande seiner Händel-Biographie (146 ff.) bereits auf Quellen gestoßen, die ihn zwingen, die Wassermusik in das Jahr 1717 zu verlegen. Gleichwohl hält er an der Versöhnungsgeschichte, von der diese Quellen natürlich nichts wissen, noch fest. Er wiederholt sie auch in seinem 1880 in der Allg. Deutschen Biographie B. 12 erschienenen Artikel über Händel, wo der „zürnende Kurfürst" und „sein verlaufener Hofkapellmeister" durch die Wassermusik wieder zusammengebracht werden. Auch das bereits richtig erkannte Datum 1717 ersetzt er wieder durch das falsche 1715. In seiner Ausgabe der Wassermusik (Händels Werke, Bd. 47, 1886) spricht er von der Unsicherheit der Datierung, die zwischen 1715 uud 1716 schwanke, um in seiner letzten Äußerung über die Wassermusik (Vierteljahrsschrift f. Musikwiss. 3, 1887) das Werk wieder in das Jahr 1715 zu setzen. Hier spielt endlich die immer festgehaltene Versöhnungsgeschichte auch noch bei der Beurteilung des Werkes selbst eine verhängnisvolle Rolle. Die Ouvertüre ist so kurz, weil Händel mit seiner Musik „wie ein Eindringling kam und die Gesellschaft sofort packen mußte".

[5] Die auf dem Hallischen Händelfest vorgetragene Göhlersche Bearbeitung der Wassermusik hat also mit der Weglassung des Cembalo gewissermaßen über Chrysander hinweg aus eigenem richtigen Empfinden heraus den Weg zu der ursprünglicheren Form zurückgefunden.

Partitur angibt), sondern es handelt sich um eine mehrfache Besetzung. Als Flöten kamen nach unserem Bericht sowohl die Querflöten (flutes allemandes) wie auch die Schnabelflöten (flutes françaises à bec) zur Verwendung, womit auch die bei Chrysander herrschende Unsicherheit über die „plötzlich auftretenden flauti piccoli" behoben erscheint. Alles weitere ergibt sich aus der nun folgenden Urkunde selbst.

* * *

Bericht des brandenburgischen Residenten Friedrich Bonet vom 19./30. Juli 1717. (Geheimes Staats-Archiv, Berlin.)

Il y a quelques semaines que le roi témoigna au baron de Kilmanseck le désir qu'il aurait d'avoir un concert de musique sur la rivière, par souscription, comme ont été les mascarades cet hiver, ou le roi s'est rendu assidument chaque fois. Ce baron s'adressa pour cela à Heidecker, Suisse de nation, mais le plus intelligent agent que la noblesse ait pour ses plaisirs. Celui-ci répondit que quelque envie qu'il eût de complaire à S. M., il devait réserver les souscriptions pour les grands coups, savoir pour ces mascarades, dont chacune lui vaut, tous fraix faits, 3—400 guinées. M. de Kilmanseck, voyant S. M. chagrinée de ces difficultés, se chargea de lui donner ce concert sur la rivière à ses dépens. Et là – dessus ayant donné tous les ordres nécessaires, cette fête eut lieu avant hier. Le roi se rendit vers les 8 heures du soir dans sa barge, où furent admises la duchesse de Bolton, la comtesse de Godolphin, Mad. de Kilmanseck, Mad. Were, et le comte d'Orkney, le Gentilhomme de Sa Chambre de lit qui était de garde. A côté de la barge du roi était celle des musiciens, au nombre de 50 qui jouèrent de toute sorte d'instruments, savoir des trompettes, des cors de chasse, des haut bois, des bassons, des flutes allemandes, des flutes françaises à bec, des violons et des basses, mais sans voix. Ce concert avait été composé exprès par le fameux Handel, natif de Halle, et premier compositeur de la musique du roi. Elle fut si fort approuvée par S. M. qu'Elle la fit répéter par trois fois, quoiqu'elle durât une heure [à] chaque reprise, savoir deux fois avant et une fois après le souper. La soirée était à souhait pour cette fête, le nombre des barges et surtout celui des bateaux remplis du monde qui voulurent y participer était sans nombre. Afin de rendre cette fête plus accomplie, Mad. de Kilmanseck sut ménager un souper délicat dans la maison de plaisance du feu comte de Ranelagh à Chelsea sur la rivière, où le roi se rendit à une heure après minuit, il en sortit à trois, et sur les quatre heures et demie du matin, S. M. fut de retour à St. James. Ce concert a coûté 150 £ au baron de Kilmanseck pour les musiciens seuls, mais ni le Prince ni la Princesse n'ont eu aucune part à cette fête.

Ignaz von Beecke (1733—1803)

und seine Instrumentalkompositionen[1]

Von

Friedrich Munter, München

Unter den kleineren deutschen Tonkünstlerschulen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die neben den drei großen, der Mannheimer, der Wiener und der norddeutschen Beachtung verdienen, steht die Öttingen-Wallersteiner an hervorragender Stelle. Die Blütezeit, die die Musik an diesem kleinen Hofe während jener Epoche erlebte[2], geht zurück auf die Regierungszeit (1745—66) des Grafen Philipp Karl (— der ein Freund der Musik war und mit Meistern wie Jomelli und Leopold Mozart in Verbindung stand —) und erreichte ihren Höhepunkt unter dessen Sohn und Nachfolger Kraft Ernst (1748—1802, regierend seit 1773). Dieser feingebildete und musikliebende Fürst hatte die kleine, von seinem Vater übernommene Kapelle zu einem Orchester ersten Ranges umgestaltet und eine besonders glückliche Hand in der Wahl derjenigen bewiesen, die er an die Spitze desselben stellte, — des Hofmusik-Intendanten v. Beecke und des Kapellmeisters Rosetti. Dem Wirken dieser beiden Männer ist — neben dem Mäzenatentum des Fürsten — in erster Linie der Aufschwung des Wallersteiner Musiklebens zu danken, der in den Urteilen vieler Zeitgenossen so rühmend hervorgehoben wird. Hand in Hand mit einer ungemein fortschrittlichen Pflege auswärtiger Musik ging eine rege Eigenproduktion, die eine Fülle von Instrumental- und Vokalkompositionen jener Epoche zeitigte, und an der Spitze finden wir auch hier die beiden Namen Beecke und Rosetti, denen sich in einigem Abstand Jos. Reicha, Winneberger, Feldmair und andere anschließen, so daß man wirklich von einer Wallersteiner Komponistenschule sprechen kann, wenigstens im örtlichen Sinne, ob auch im stilistischen — wie eine Bemerkung Christ. Dan. Schubarts vermuten läßt[3] (dessen Schriften überhaupt eine sehr ergiebige, wenn auch mit Vorsicht zu benutzende Quelle über die Wallersteiner Musik im allgemeinen und über Beecke im speziellen bilden) — müßte erst eine eingehende Untersuchung der einzelnen Komponisten zeigen, die bis jetzt nur Rosetti zuteil geworden war (durch die Publikation einer Auswahl seiner Werke mit Einleitung von Oskar Kaul in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern XII, 1). Beecke, der einst so gefeierte, war bis vor kurzem so gut wie verschollen und kaum in einem der musikwissenschaftlichen Handbücher zu finden, welche die von ihm kultivierten Kompositionsgattungen (Klaviersonate und -konzert, Streichquartett, Symphonie, Singspiel, Kantate) behandeln. Einzig auf seine (Klavier-)Kammermusik ist in neuerer Zeit wieder mehr aufmerksam gemacht worden und zwar durch Riemann in dessen Einleitung zu DTB XV

[1] Auszug aus einer Münchener Dissertation 1921.

[2] Näheres darüber siehe bei Schiedermair, Die Blütezeit der Öttingen-Wallersteinschen Kapelle (SIMG IX) und Mettenleiter, Die fürstlich Öttingen-Wallersteinsche Hofkapelle (in „Orlando di Lasso", Registratur für die Geschichte der Musik in Bayern, Brixen 1868).

[3] Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, S. 166: „Der dort herrschende Ton hat ganz was Originelles, ein gewisses Etwas, das aus welschem und deutschem Geschmack mit Caprisen durchwürzt (?) zusammengesetzt ist".

„Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhunderts" (S. XVI und XVIII), und schließlich hat Schiedermair in seiner Studie „Die Blütezeit der Öttingen-Wallersteinschen Hofkapelle" (SIMG IX) neben einer wertvollen biographischen Skizze auch eine allerdings sehr summarische und im wesentlichen sich auf die Wiedergabe zeitgenössischer Urteile beschränkende Würdigung des Komponisten Beecke gegeben. Doch fehlte noch ebenso wohl eine ausführlichere Darstellung seines Lebens und seiner Tätigkeit, wie eine eingehendere Analyse seiner Kompositionen. Diese Lücke auszufüllen (— bei den Kompositionen unter Beschränkung auf das Gebiet der Instrumentalmusik —) sei Gegenstand dieser Studie.

Ignaz von Beecke entstammt[1] einer westfälischen bürgerlichen Familie (— so daß sein Adel wohl nur ein ihm persönlich verliehener gewesen ist —) und wurde am 28. Oktober 1733 zu Wimpfen im Tal (als Sohn des Präsenzmeisters des dortigen Ritterstifts) geboren. Über seine Jugend liegen keine Nachrichten vor; damit bleibt auch leider die Frage nach seiner musikalischen Ausbildung im wesentlichen ungeklärt, insbesondere — die Behauptung, daß er ein Schüler Jomellis gewesen sei[2]; von anderer Seite[3] wird er auch als Schüler Glucks bezeichnet; wieder von anderer[4] — als Autodidakt, der „die Theorie der Musik, den Generalbaß und die Komposition ... mehrenteils für sich nach guten Lehrbüchern" studierte. Wahrscheinlich wird sich die Sache so abgespielt haben, daß Beecke in seinen späteren Lebensjahren, wenn auch vielleicht nicht geregelten Unterricht, so doch zum mindesten direkte Unterweisung von den beiden oben genannten Meistern erhalten hat, zu denen er in persönlicher freundschaftlicher Beziehung stand.

Zunächst trat er in den Militärdienst, machte den Anfang des siebenjährigen Krieges mit und gehörte dann über 30 Jahre dem Öttingen-Wallersteinschen Kontingent des württembergischen Kreis-Dragoner-Regiments an (seit 1763 als Hauptmann). Nach Wallerstein ist Beecke Ende 1759 (oder Anfang 1760) gekommen und übernahm dort bald neben seinen militärischen eine ganze Reihe von höfischen Funktionen: er wird als persönlicher Adjutant des damaligen Erbgrafen, als Jagdjunker, Kammerherr, später auch einfach als Hofkavalier genannt; nach seiner militärischen Pensionierung (1792) wurde er auch noch Oberamtmann (zuerst in Hochhaus, dann in Allersheim). Die wichtigste seiner Hofstellen aber, der gegenüber die eben genannten durchaus zurücktraten, war die eines Intendanten der fürstlichen Hofmusik, und in seiner Herkunft aus der militärisch-höfischen Sphäre bildet Beecke hier eine ganz interessante Analogie zu den modernen Erscheinungen, die — vielfach ebenfalls in Verbindung mit kompositorischen Bestrebungen — bei der Leitung der Hof-Theater und -Orchester im deutschen Musikleben noch bis vor kurzem eine führende Rolle spielten. In seiner Eigenschaft als Hofmusikintendant kann Beecke wohl als der eigentliche »spiritus rector« des Wallersteiner Musiklebens bezeichnet werden, der demselben jenen von Schubart gerühmten „originellen Ton" gab und die fruchtbaren Ideen lieferte, die Rosetti dann in die Tat umsetzte[5], sich aber neben diesem (— wie

[1] Direkte Nachkommen, und zwar 3 Urgroßkinder des (— unverheirateten! —) Beecke leben noch jetzt in München.

[2] Lipowsky, Bayerisches Musiklexikon S. 16, Fetis, Biographie universelle Bd. I, S. 295.

[3] Ritter v. Lang, Memoiren, Bd. I, S. 174.

[4] Mettenleiter, a. a. O. S. 40.

[5] Vgl. Kaul, a. a. O. DTB. XII, 1, S. XX.

aus verschiedenen Briefstellen hervorgeht —) wohl auch selbst gelegentlich als Dirigent der Kapelle betätigte. Auch bei der rein praktischen Organisation der letzteren leistete Beecke wertvolle Dienste: das Aussuchen geeigneter Kräfte für dieselbe gehörte zu seinen Hauptobliegenheiten, und über die Grundsätze hierfür äußerte er in einem Brief vom 14. März 1772 die folgenden sehr vernünftigen und auch heute noch durchaus beherzigenswerten Ansichten: ». . . d'abord (il) s'agit d'avoir peu de monde, mais de bons sujets, pas un seul inutile; nous ne voulons pas de grands talents, mais de sujets qui ont de la disposition et l'age d'en acquerir . . . il faut a Monseigneur un bon violon, qui puisse jouer des concerts, je ne demande pour le reste que de joueurs d'orguestre, des bons lecteurs, qui ayent de l'ame. Les hobois et les cors sont l'ame de l'orguestre . . .«. Es gelang denn auch, nicht nur für die ersten Stimmen Künstler von Ruf zu gewinnen, sondern auch die zweiten größtenteils mit Musikern von Fach zu besetzen[1], denen gegenüber die Musiker „in der Livrée" zurücktraten, und die mustergültigen Leistungen dieses Orchesters unter Beecke und Rosetti fanden denn auch die ungeteilte Bewunderung der Zeitgenossen. Unter den vielen anerkennenden Urteilen sei hier nur dasjenige Haydns hervorgehoben, der gelegentlich seines Besuches in Wallerstein[2] und des ihm zu Ehren gegebenen Konzertes äußerte, daß „kein ihm bekanntes Orchester seine Symphonien mit soviel Präzision ausführe, wie eben diese Kapelle".

Durch Beecke kam aber auch die Klavier- und Kammermusik am Wallersteiner Hofe zu besonderer Bedeutung, denn er war als Pianist mindestens ebenso bedeutend, wie als Komponist. Von den zahlreichen lobenden zeitgenössischen Urteilen in dieser Hinsicht (von Junker, Freiherrn v. Schaden u. a.) seien hier, als die ergiebigsten, diejenigen Schubarts[3] angeführt, der Beeckes selbstgeschaffene Spielart mit eigentümlichem Fingersatz, seinen deutlichen Vortrag, spielenden Witz in den Passagen und seinen herrlichen Pralltriller rühmt, ihm „alle Eigenschaften des musikalischen Genies (!) — Schöpfergeist, Feuer, Fülle und Ausdruck" zuspricht und sich in einer Ode „An Herrn Hauptmann v. Beecke in Wallerstein" (Musikalische Rhapsodien, Heft III) sogar zu einem förmlichen Dithyrambus auf den Klavierspieler Beecke versteigt, ja ihn in seiner „Teutschen Chronik" (1775, S. 267) als solchen über (!) Mozart stellt, — ein Urteil, mit dem Schubart allerdings ziemlich allein bleibt. Immerhin ist Beecke auf diesem Gebiet ein nicht zu unterschätzender Rivale Mozarts gewesen, was uns auch in des letzteren Biographie und Briefen[4] deutlich entgegentritt, so daß die von einem Lexikon in das andere[5] übergegangene Nachricht von der Freundschaft der beiden wohl mehr in das Reich der Fabel zu verweisen ist, wenngleich dieser Gegensatz weniger von ihnen selbst, wie von dem auch bei dieser Gelegenheit ewig mißtrauischen Leopold Mozart ausging und auch nicht hinderte, daß Mozart sich in späterer Zeit mit dem alten „Papa Beecke" noch zu friedlichem künstlerischen Zu-

[1] Näheres darüber siehe bei Schiedermair, a. a. O., S. 88 ff.

[2] Der — wie jetzt durch die Forschungen von Dr. Diemand („Josef Haydn und der Wallersteiner Hof", Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, Bd. 43, 1921) wohl endgültig nachgewiesen ist — zwischen dem 15. und 25. Dezember 1790 stattfand, und nicht — wie Mettenleiter und nach ihm Kaul angenommen hatte — 1794.

[3] Ästhetik S. 166, Leben und Gesinnungen, Teil 2, S. 92—93.

[4] Vgl. Jahn-Deiters, Bd. I, S. 417.

[5] Lipowsky, Fetis, Riemann.

sammenwirken vereinigte, indem er mit ihm gelegentlich der Kaiserkrönung in Frankfurt a. M. (1790) ein vierhändiges Klavierkonzert spielte. —

Die organisatorische Tätigkeit für die Wallersteiner Kapelle im Verein mit seinem Auftreten als Klavierspieler und Komponist und schließlich auch wohl besondere persönliche Neigung brachten es mit sich, daß Beecke einen großen Teil seines Lebens auf ausgedehnten Reisen verbrachte, die für seine künstlerische Entwicklung von großer Bedeutung waren. In den 60er und 70er Jahren waren Paris und Wien seine Hauptreiseziele. In Paris läßt seine Anwesenheit sich zum ersten Male aus einem Briefe und dem Register von Reisebekanntschaften Leop. Mozarts für 1766 nachweisen. 1767 sind hier seine ersten Kompositionen (Klavier-Sonaten und -Trios) erschienen; auch in den französischen Privilegien-Registern jener Zeit erscheint sein Name zweimal[1]. Besonders interessant sind die Berichte Beeckes über seinen Pariser Aufenthalt 1772/73, während dessen eine seiner Symphonien in den „Concerts des amateurs" aufgeführt wurde und er sich außerdem bemühte, seine Oper „Roland" (nach Quinault) gelegentlich der Hochzeit des Comte d'Artois zur Aufführung zu bringen. Das Zustandekommen derselben schien schon gesichert zu sein und die Vorbereitungen — bei einer glänzenden Besetzung der Rollen — waren bereits bis zu einer Generalprobe vor dem gesamten Hof und der Dauphine gediehen, — da wurde das Werk im nächsten Augenblick wieder abgesetzt. Der Brief (vom 30. Juli 1773), in dem er die Gründe hierfür enthüllt, ist ein äußerst charakteristisches Dokument für die damaligen Theater- und Hofkabalen; er endigt mit einer Prophezeiung seines Pariser Hauptprotektors, des Duc du Bouillon und Prince de Turenne, daß man ihn noch auf den Knien um sein Werk für das Pariser Operntheater bitten werde. Und wirklich schien es, als ob diese Prophezeiung sich beinahe noch erfüllen sollte und zwar durch die Vermittlung keines geringeren wie Gluck. Dieser hatte sich schon früher für Beeckes Oper interessiert und ihn zu dem Pariser Abenteuer ermutigt; nach dem Mißlingen desselben schien er sich der Sache weiter annehmen zu wollen, denn Beecke schreibt am 15. Dezember 1776 aus Wien: „Gluck a mon opera . . .; il m'a proposé que dorenavant nous travaillerons ensemble; il veut donner mon opera sous mon nom et le sien (!?) . . . . Je le laisse faire et je changerai ce qu'il voudra . . ." Ob man freilich hieraus den Schluß ziehen darf, daß Gluck beabsichtigt habe, die Beeckesche Musik für seinen „Roland" zu benutzen[2], erscheint doch zweifelhaft, zumal, da die zitierte Briefstelle den alleinigen Beweis für eine solche Absicht bilden würde; die einzige allenfalls noch hierauf bezügliche Äußerung, die sich in der Gluckliteratur findet[3], ist eine Stelle aus dem Briefe Glucks an du Roullet, in dem er über die Vernichtung seiner Roland-Skizzen berichtet und hinzufügt: „Es taugte ohnehin nicht viel und in diesem Fall wird das Publikum Herrn Marmontel sehr verpflichtet sein, der ihm auf diese Weise ersparte, eine schlechte (!) Musik zu hören". Da auch Beeckes „Roland" verloren gegangen zu sein scheint, so wird sich die Angelegenheit wohl nie ganz klären lassen. —

Glücklicher als Opernkomponist war Beecke in Wien, wo er in den Jahren 1774—80 fünfmal zum Teil zu längerem Aufenthalt weilte. Am 13. Juli 1780

[1] Vgl. Brenet, La librairie musicale en France de 1655 à 1790, SIMG VIII, S. 455 und 461.
[2] Wie es Riemann in seinem Musiklexikon (9. Auflage S. 89) tut.
[3] Bei Marx, Gluck und die Oper, Bd. II, S. 157.

wurde dort seine „Claudine von Villa Bella" (wahrscheinlich die erste der zahlreichen Vertonungen des Goetheschen Singspiels) aufgeführt, hat aber — nach Cramers Magazin der Musik (I, 2, S. 842 und — gleichlautend — II, 1, S. 192) — „wider aller Erwartung sehr wenig Beifall gefunden"; trotzdem erlebte sie noch weitere Aufführungen in Mainz (1784), merkwürdigerweise aber keine in Weimar, trotz des reichhaltigen Singspiel-Repertoirs unter der Direktion Goethes, der aber die Beeckesche Komposition seiner „Claudine" gar nicht gekannt zu haben scheint[1].

In den 80er Jahren treffen wir dann Beecke viel in Mannheim, Aschaffenburg, Mainz und in der Rheingegend, wo er an den dortigen Höfen (— namentlich an demjenigen des Kurfürsten von Mainz —) als Klavierspieler und Komponist sich betätigt. Mit dem Intendanten des Mannheimer Nationaltheaters Frhr. von Dalberg, steht er in regem persönlichen und brieflichen Verkehr[2], und in Mannheim gelangten auch 1782 seine Operetten „Die Jubelhochzeit" und „Die Weinlese" zur Erstaufführung. Anfang 1791 finden wir ihn in Berlin am preußischen Hofe, wo er in einem Konzert als Pianist und dieses Mal als Instrumentalkomponist erfolgreich auftritt. Der musikliebende König Friedrich Wilhelm II. scheint auch Beeckes Kompositionen geschätzt zu haben, denn die frühere königliche Hausbibliothek in Berlin ist — nächst der Wallersteiner — ein Hauptfundort derselben.

Die folgenden Jahre gehören dann zu den bewegtesten im Leben Beeckes infolge der politischen Ereignisse, namentlich der Kriege mit Frankreich, die auch die fürstliche Familie mehrfach zur Flucht aus Wallerstein zwangen und Beecke auf seine alten Tage nochmals zum (Nachrichten-)Offizier machten, der seinem Herrn über alle wichtigen politischen und kriegerischen Ereignisse zu berichten hatte. Bemerkenswert ist, daß in diesen unruhigen Zeiten und dabei im siebenten Lebensjahrzehnt des Komponisten eine größere Anzahl seiner Symphonien, seiner besten und reifsten Werke, entstand. Nach dem Friedensschluß (den Beecke durch einen „Friedensgesang" für Chor und großes Orchester feierte) konnte er mit der fürstlichen Familie nach Wallerstein zurückkehren und seine letzten Lebensjahre in Ruhe verbringen; am 3. Januar 1803 ist er dort verschieden und am 5. Januar »magna cum pompa« begraben worden[3].

Mit seinem Tode, dem einige Monate vorher schon derjenige des Fürsten Kraft Ernst vorangegangen war, ist auch die Blütezeit des Wallersteiner Musiklebens vorüber; das berühmte Orchester verfiel schnell, besonders nach der Mediatisierung des Fürstentums (1806) trotz der wiederholten Reorganisationsversuche des nachfolgenden Fürsten Ludwig[4]; von den Komponisten hatten Rosetti, Reicha, Feldmair und Winneberger schon viel früher Wallerstein verlassen, so daß Beecke wohl als der letzte bedeutendere Vertreter der dortigen Schule bezeichnet werden kann, deren Anfang und Ende er gewissermaßen repräsentiert. —

Wenden wir uns jetzt einer Untersuchung seiner Kompositionen zu (— soweit sie

---

[1] Vgl. Bode, Die Tonkunst in Goethes Leben, Bd. I, S. 93, Bd. II, S. 94—95.

[2] 21 Briefe Beeckes an Dalberg werden in der Münchener Staatsbibliothek aufbewahrt.

[3] In der Eintragung im Wallersteiner Kirchenbuch wird er u. a. auch als »arte musica longe lateque celebris et notus« bezeichnet.

[4] Näheres darüber siehe bei Schiedermair, a. a. O. S. 114 ff.

der Instrumentalmusik angehören[1] —) so ist bei der Beurteilung derselben zunächst in Betracht zu ziehen, daß es sich um die Arbeiten eines Dilettanten handelt. Als solchen bezeichnet er sich schon selbst durch die andauernde Verwendung seiner militärischen Grade auf den Titelblättern (— nebenbei bemerkt ein wichtiges Hilfsmittel für eine wenigstens annähernde Zeitbestimmung seiner meist undatierten Kompositionen —) und als solcher wird er auch bei aller Wertschätzung von den meisten zeitgenössischen Schriftstellern (Burney, Gerber u. a.) angesprochen. Sogar sein Panegyriker Schubart muß zugeben, daß „der Pedant ihm manche Fehler vorwerfen könnte; aber Geniezüge ersetzen diesen Mangel desto reichlicher". Im Verlaufe seiner kompositorischen Tätigkeit (die sich auf einen Zeitraum von über vierzig Jahren erstreckt[2]) hat Beecke dann aber eine Entwicklung durchgemacht und schließlich einen Stand der Kompositionstechnik erreicht, daß von Dilettantismus kaum mehr die Rede sein kann. Ob diese Entwicklung das Resultat autodidaktischer Studien oder der Unterweisung durch die oben erwähnten Meister (Jomelli und Gluck, zu denen als Dritter noch Haydn hinzu käme) ist, bleibt schließlich gleichgültig. Ausschlaggebender wie ein direkter Unterricht scheint jedenfalls für Beecke jene indirekte Beeinflussung gewesen zu sein, die er durch Anhören, Aufführen und Studium der Werke der verschiedenen Nationen und Schulen während seiner zahlreichen Reisen und der vielseitigen Musikpflege am Wallersteiner Hofe erfahren hat. Untersucht man diese Einflüsse zunächst nach der nationalen Seite, so fällt in Beeckes Kompositionen eine gewisse Ausgleichung italienischer und französischer Elemente auf, wobei die letzteren sogar — im Sinne der Zeichnung gegenüber der Farbe[3] — eher dominieren. Etwas Ähnliches mag wohl schon Schubart vorgeschwebt haben, wenn er über Beecke schrieb[4]: „Seine Kompositionen ... haben ein ganz eigentümliches Kolorit. Der Umriß ist aufs Genaueste angegeben, und die Instrumente bringen eine so kräftige Carnation und liebliche Farbenmischung, daß man sie nicht ohne Wonnegefühl hören kann ..." Zurückzuführen ist dieser französische Einschlag wohl auf die Opéra comique, die Beecke in ihren besten Vertretern (Grétry, Philidor usw.) in Paris und Wien kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Für die Einwirkung Italiens aber war eine Reise dahin nicht einmal erforderlich, da italienische Musik damals in Deutschland überall zu hören war, nicht zum wenigsten — auch in Wallerstein mit seinem aus „welschem und deutschem Geschmack zusammengesetzten Ton" (siehe oben). Diese Vereinigung französischer und italienischer Elemente bildet nun aber auch zugleich ein Kennzeichen der Mannheimer Schule, wie schon längst erkannt worden ist[5], bevor der Streit über die Frage „Mannheim oder Italien?" (Kamienski—Riemann) entbrannte.

---

[1] Die Vokalkompositionen bleiben hier außer Betracht, doch sei wenigstens kurz erwähnt, daß dieselben sich aus acht Bühnenwerken, einem Oratorium, zwei Messen, einem Requiem, zahlreichen kleineren Kirchenkompositionen, ungefähr zwanzig Kantaten und vielen kleineren Gesangsstücken (darunter vierundzwanzig deutschen Liedern) zusammensetzen.

[2] Die ersten Nachrichten über Kompositionen von ihm stammen aus einem Briefe des Jahres 1759; die letzten Kompositionen sind 1802 (wenige Monate vor seinem Tode) entstanden.

[3] Vgl. Sandberger, Beiträge zur Beethovenforschung, AfMW II, S. 400.

[4] Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, S. 167.

[5] Vgl. Sandberger, Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts, Gesammelte Aufsätze, S. 249. (Aber schon erschienen in der altbayerischen Monatsschrift 1900).

Der Mannheimer Schule ist Beecke denn auch bis zu einem gewissen Grade zuzurechnen, doch muß man sich vor einer Überschätzung dieser Einflußsphäre bei ihm hüten. Die spezifischen „Mannheimer Manieren" finden sich bei ihm nur in beschränktem Maße, und auch seine Dynamik (— im Sinne des Kontrastes, wie des Überganges —) hält sich von den Übertreibungen der Mannheimer im allgemeinen fern, wenngleich gelegentliche unmotivierte Häufungen von »*p*« und »*rinf.*« auch bei ihm vorkommen. Auch ein anderes Kennzeichen des neuen (und im Speziellen — des Mannheimer) Stiles, der schroffe Stimmungswechsel im engsten Rahmen, ist bei ihm nicht sehr ausgeprägt, wie denn überhaupt von den beiden „formbildenden Prinzipien", Kontrast und Wiederholung[1], bei ihm das zweite gegenüber dem ersten dominiert. Trotz aller dieser Einschränkungen gehört aber Beecke doch mit einem Teil seiner Werke (— namentlich den früheren Quartetten und Symphonien —) zu den jüngeren Mannheimern. Von den älteren trennt ihn nicht nur die Zugehörigkeit zu einer späteren Entwicklungsperiode, sondern auch seine ganze Veranlagung; die kraftvoll genialische Art von Joh. Stamitz liegt ihm ebenso fern wie das gelehrtere kontrapunktische Wesen Richters. Noch ferner steht er aus dem letzteren Grunde den Altklassikern, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, daß seine Entwicklungsjahre gerade in die Hauptzeit des großen Stilwechsels um 1750 fallen und es daher begreiflich erscheint, daß er sich vollständig der damals „modernen" Richtung anschloß. Händel hat er dann noch in reiferem Lebensalter schätzen gelernt (— wie aus einem Briefe vom 15. April 1793 hervorgeht —), Joh. Seb. Bach aber scheint er überhaupt nicht gekannt zu haben; umsomehr wohl — dessen Söhne, ohne daß auch deren Einfluß auf ihn ein allzu starker gewesen wäre. Von Phil. Em. Bach trennt ihn dessen doch noch mehr zum altklassischen, bzw. altfranzösischen Stil hinneigende Art, wenngleich er manche Einzelheiten (wie die häufige Verwendung des Instrumentalrezitativs und die Form für seine früheren Klavierkonzerte) von ihm übernommen haben mag. Aber auch Joh. Christ. Bach scheint auf Beecke weniger Einfluß ausgeübt zu haben, als man bei dem Beiden gemeinsamen „anakreontischen" Grundzuge und bei der Bedeutung, die gerade dieser Komponist für andere (z. B. für Mozart) gehabt hat, annehmen sollte.

So bleibt als letztes und Haupt-Zugehörigkeitsgebiet für Beecke noch die jüngere Wiener Schule zu erwähnen, wie sie sich in den Klassikern Haydn und Mozart und deren Nebenmännern verkörpert. Namentlich Haydn hat auf den späteren Beecke (— besonders im Quartett und in der Symphonie —) einen so starken Einfluß ausgeübt, daß man ihn in erster Linie als Jünger Haydns bezeichnen muß. Es zeigt sich dieser Einfluß sowohl im äußern Aufbau und inneren Ausbau der Sonatenform, wie in Einzelheiten der Faktur (thematischer Arbeit, Instrumentation und dergleichen), vor allem aber auch — in einer ausgesprochenen Wesensverwandtschaft im allgemeinen Charakter der Tonsprache, allerdings — ohne das spezifisch österreichische Lokalkolorit. Noch stärker fast ist diese musikalische Wesensverwandtschaft zwischen Mozart und Beecke im Sinne einer gesteigerten Subjektivität und eines erhöhten Gefühlsausdruckes, ohne daß man in diesem Falle — schon wegen des Unterschieds im Alter und in der Entwicklung — von einer direkten Beeinflussung des letzteren durch den ersteren sprechen

[1] Vgl. Blessinger, Versuch über die musikalische Form, Sandberger-Festschrift, S. 10 und 16.

kann. Viel eher wäre bei der starken Impressionibilität Mozarts selbst gegenüber mittelmäßigen Erscheinungen (wie z. B. Eckard, Raupach, Honnauer) das Umgekehrte zu vermuten und in Beecke z. B. der geheimnisvolle, bis jetzt noch nicht entdeckte Inspirator der ersten Mozartschen Klaviersonaten (K.-V. 279—84) aus dem Jahre 1775[1] (in dem beide kurz nacheinander in München aufgetreten werden) zu suchen, — eine Hypothese, die sich allerdings mangels genügenden Beweismaterials kaum aufrecht erhalten läßt. In jedem Fall bildet diese vermittelnde Stellung zwischen Haydn und Mozart ein Hauptcharakteristikum Beeckes, und hierin, wie auch in seiner allgemeinen Auffassung der „Musik als einer Seelen- und Empfindungskunst"[2] kann man ihn wohl auch schon bis zu einem gewissen Grade als Vorläufer Beethovens bezeichnen, der allerdings in ganz anderer Weise die lebensfähigen Elemente der beiden oben genannten Meister zu vereinigen und daraus Neues zu gestalten wußte. —

Wenden wir uns von dieser Betrachtung des Verhältnisses Beeckes zu seinen komponierenden Vorgängern, Zeitgenossen und Nachfolgern zur Frage nach dem eigentlichen Wesen seines Stiles, so kann man dieselbe unter Heranziehung kunstgeschichtlicher Parallelen (— die ja allerdings für die Musikwissenschaft immer nur bedingt zutreffen —) dahin beantworten, daß Beecke ein ausgesprochener Vertreter des (späten) Rokoko im Gegensatz zum altklassischen Barock ist. Eine genauere Bestimmung ergibt sich durch Anwendung der speziellen französischen Stilarten der bildenden Kunst (— wie das neuerdings auch für die Musik versucht worden ist[3] —): danach wäre für Beecke die Zugehörigkeit zum Stil Louis XVI. festzustellen mit seiner verhältnismäßig geraden (musikalischen) Linie und sparsamen Ornamentik, im Gegensatz zur Auflösung und Unterbrechung der ersteren durch das (musikalische und malerische) Barock der Louis XIV.-Epoche und der starken Verschnörkelung der letzteren durch das zentrale Rokoko der Louis XV.-Zeit. Nach der rein musikalischen Seite liegt der Unterschied — entsprechend diesen linearen Momenten — hauptsächlich auf dem Gebiet der Melodik, ohne daß er bis jetzt hier schon klar formuliert worden wäre[4]; denn die Definition, nach der das Wesen der kantablen Motivbildung in bewegten Auftakten und langgehaltenen Motivschlüssen bestehe, ist in dieser Allgemeinheit doch ganz unbefriedigend und muß sofort zu Gunsten mancher Eigentümlichkeiten (wie des „Alla Lombarda"-Rhythmus und des Mannheimer Seufzers) eingeschränkt werden. Näher — auch gerade der Beeckeschen Eigenart — kommt schon die Feststellung, daß von den beiden Haupttypen der Melodik, dem „Liedtypus" und dem „Fortspinnungstypus" im neuklassischen Stil der erstere dem letzteren gegenüber bis zu einem gewissen Grade dominiert, wenngleich dieser gerade wiederum die Form der Sonatenexposition darstellt. Durchaus zutreffend — auch für Beecke — ist dann jener in der Thematik festgestellte Unterschied, nach dem das altklassische (Fugen-)Thema ein Melodiefragment, das moderne „komplexive" — eine abgeschlossene Melodie ist. Im allgemeinen kann man wohl dieses Dominieren der Melodie gegenüber der Har-

[1] Vgl. Wyzewa und St. Foix, W. A. Mozart, Bd. II, S. 215—16.

[2] Sandberger, Vorlesungen über Beethovens Leben und Werke.

[3] Durch Wyzewa und St. Foix, a. a. O., Bd. I, S. 41 und 54.

[4] Auch die ausgezeichnete Arbeit von Wilhelm Fischer, „Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stiles" (Beiheft DTÖ, III), die für die folgenden Ausführungen hauptsächlich benutzt wurde, bleibt — wie die letzteren zeigen werden — die Antwort hierauf zum Teil schuldig.

monie und Polyphonie als eines der wesentlichsten Momente in der großen Stilwandlung um die Mitte des 18. Jahrhunderts bezeichnen, und dementsprechend sind denn auch die beiden letztgenannten Faktoren bei Beecke weniger entwickelt.

Seine Harmonik ist im wesentlichen beherrscht von der Tonalität in ihrer einfachsten Gestalt (Tonika—Dominante), und nur selten finden sich Ansätze zu einer freieren und kühneren Gestaltung derselben; Chromatik kommt nur ganz ausnahmsweise vor. Dieser schlichten Harmonik entspricht nun auch die einfache homophone Satzart, die anfänglich von einer recht bedenklichen Primitivität und Ungeschicklichkeit ist. Gerade auf diesem Gebiet zeigt sich am ehesten der ursprüngliche Dilettantismus Beeckes, aber gerade auch hier am meisten — der Fortschritt, den er im Laufe seiner Entwicklung gemacht hat. Von der dürftigen (nicht kontrapunktischen und daher wohl zu ergänzenden) Zweistimmigkeit seiner frühen Klavierkompositionen hat er sich schließlich zu jener typisch „durchbrochenen Arbeit[1]" (— im Sinne sowohl der Verteilung eines Themas auf mehrere Stimmen, wie der imitatorischen Durchführung kurzer Motive durch dieselben —) durchgerungen, die dann später in ihrer höchsten Vollendung von Beethoven ausgebildet worden ist. Unterstützt wird er darin durch seine lebendige Rhythmik, die ihn zu jener (— in französischem Sinne —) klaren Linienführung und verhältnismäßig prägnanten Thematik, selbst bei nicht sehr starken „thematischen Einfällen" befähigt.

In ihrer äußeren Gestaltung ist die gesamte Instrumentalmusik Beeckes fast ausschließlich durch die Sonatenform bestimmt, der gegenüber die wenigen Orchestersuiten und kleineren freien Formen kaum in Betracht kommen. Auch in dieser Hinsicht hat Beecke eine bedeutende Entwicklung durchgemacht, die ihn von der überwiegenden Zweisätzigkeit und Zweiteiligkeit seiner Klaviersonaten und Streichtrios über die Dreisätzigkeit und Dreiteiligkeit der Klavier-Kammermusik schließlich zur Viersätzigkeit der meisten späteren Quartette und Symphonien mit ihren ausgedehnten Themengruppen (Haydnscher Art) führt. Im inneren Ausbau derselben ist — entsprechend dem schon erwähnten Grundzug seines Wesens — der thematische Dualismus nicht sehr stark ausgeprägt, und wenn es zutreffend ist, daß die spezielle Geschichte der Sonatenform mit der des zweiten Themas identisch ist[2], so hat Beecke zu derselben keinen nennenswerten Beitrag geliefert. Das zweite Thema ist zwar bei ihm von Anfang an vorhanden (— wenn auch zuweilen nur in Ansätzen und in seinem Eintritt nicht ganz klar erkennbar —), häufig aber bildet es mehr eine Ergänzung, wie einen Kontrast zum ersten, welches selbst mehrfach schon jenen kantablen (— in seinem Ursprung wohl auf Pergolese zurückgehenden —) Charakter des „singenden Allegros" trägt. In einem anderen wichtigen Teile der Sonatenform aber, der Durchführung, finden sich bei Beecke wohl so ziemlich alle Spielarten und Entwicklungsstadien, von der „modifizierten Exposition"[3] bis zur mehr oder weniger ausgebildeten „thematischen Arbeit"[4] vertreten.

---

[1] Die hier von der sogenannten „thematischen" in dem Sinne unterschieden wird, daß es sich bei letzterer um ein Zerlegen der Themen in ihre Motive und kontrapunktisches Operieren mit den letzteren handelt, — eine Prozedur, die streng genommen natürlich nur in der Durchführung möglich ist.

[2] Vgl. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, S. 74.

[3] Fischer, a. a. O. S. 71 ff.

[4] Sandberger, a. a. O. Gesammelte Aufsätze, S. 261 ff.

Der Hauptwert und -reiz der Beeckeschen Werke liegt aber nicht in diesen formalen oder kompositionstechnischen Errungenschaften, sondern in ihrem Gehalt, der aufrichtigen und warmen Empfindung, die sie durchströmt. Hier kommt auch die gute Seite seines Dilettantismus zur Geltung, — das Fehlen einer bloß handwerklichen Routine, und hierin steht er in einem gewissen Gegensatz zu jenen Schülern und Nachfolgern Haydns, die als nüchterne „musikalische Rationalisten" bezeichnet worden sind[1]. Gewiß wurzeln auch seine Werke noch zum Teil in der Musikästhetik der Aufklärungszeit mit ihrer Nachahmungslehre und Affektentheorie (— ob allerdings gerade die Überwindung der letzteren als ein Hauptverdienst des 18. Jahrhunderts auf diesem Gebiet zu betrachten ist[2], mag dahingestellt bleiben —); sie gehören überwiegend zu jener „Gesellschaftsmusik" von harmlos-heiterem Charakter, vielfach mit pastoraler Färbung (die aber oft durch Verwendung der Molltonart auch einen Anflug von Melancholie erhält). Daneben stehen aber auch kräftigere Akzente und Stellen voll Intensität und Beseelung des Ausdruckes, namentlich — in den langsamen Sätzen. Eigentümlich sind auch die tonmalerischen Momente, die schon den Zeitgenossen aufgefallen sind; so nennt Schubart Beecke einen „Maler in Tönen"[3] und führt das an anderer Stelle[4] dahin aus, daß „alle seine Sätze ein gewisses Gemälde von Empfindungen darstellen, deren Charakter sich nicht leicht verkennen läßt. Man weiß ganz genau, in welcher Herzstellung Beecke war, als er dies oder jenes Produkt aufsetzte, so getreu bleibt er der herrschenden Empfindung"[5]. Und ein anderer Beobachter[6] weist auf den „theatralischen Geschmack" seiner Klaviermusik hin: „Man glaubt sich oft mitten auf die Bühne versetzt und in seinen Konzerten ... vertritt die Hauptstimme den menschlichen Gesang". Allerdings ist darauf hinzuweisen, daß es sich hier nicht um eigentliche Tonmalerei im Sinne der Programmmusik handelt (— von der sich bei Beecke nur vereinzelte Beispiele finden —), sondern eben nur um eine besonders starke und deutliche Ausprägung des Empfindungsausdruckes. Ob man solche Züge schon als Spuren der Romantik bezeichnen darf, ist bei der Vieldeutigkeit dieses Begriffes schwer zu entscheiden. Etwas Ungewöhnliches waren dieselben in jener Zeit jedenfalls nicht: sie finden sich schon bei Komponisten zweiten Ranges (wie Joh. Christ. Bach und Rosetti), — von Haydn, Mozart (die beide förmliche „romantische Krisen" durchgemacht haben sollen[7]) und Beethoven ganz zu schweigen. Für Beecke kommt allerdings von den verschiedenen Merkmalen der Romantik wohl nur das Schwärmerisch-Empfindsame in Betracht (während z. B. das Schauerliche und Dämonische bei ihm ganz fehlt). Im engsten Zusammenhang steht dieser Zug wohl mit der ganzen Stimmung des Werther-Zeitalters und seiner Dichtkunst; auf das Verhältnis Beeckes zu der letzteren kann hier aber nicht näher eingegangen werden (— zumal, da dasselbe mehr in eine Untersuchung seiner Vokalmusik hingehört —).

[1] Vgl. Riehl, Musikalische Charakterköpfe, Bd. I, S. 167.

[2] Vgl. Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (S. 10, 127, 136—37, 145) und dagegen Kretzschmar, Zur Affektentheorie (J. P.) und Schünemann, Geschichte des Dirigierens (S. 230—31).

[3] „Klavierrezepte" in Musikalische Rhapsodien, Heft 3.

[4] Ästhetik, S. 166—67.

[5] Das ist allerdings Affektentheorie »par excellence«.

[6] Frhr. von Schaden in Wielands Teutschem Merkur, 1776, 4. Quartal, S. 219—20.

[7] Vgl. Wyzewa und St. Foix, a. a. O. Bd. I, S. 473—74.

Die Zahl der erhaltenen (bzw. nachweisbaren) Instrumentalkompositionen Beeckes beträgt 96 (bzw. 140); nur die wenigsten davon sind im Druck erschienen [1], so daß diese Arbeit überwiegend auf handschriftliche Vorlagen angewiesen war. Originalmanuskripte sind darunter ziemlich selten; größtenteils handelt es sich um Kopien, bei den Quartetten überwiegend, bei den Symphonien ausschließlich — um Ausgaben in Stimmen. Der Verlust fast aller Beeckescher Partituren erklärt sich wohl daraus, daß sein Nachlaß, in dem dieselben sich befanden, nach seinem Tode versteigert und damit in alle vier Winde verstreut wurde.

Die erhaltenen Instrumentalkompositionen setzen sich aus Klaviersonaten (und kleineren Klavierstücken), Kammermusikwerken mit Klavier (zu denen auch die Klavierkonzerte zu rechnen sind) Streich-Trios und -Quartetten, Symphonien und anderen Orchesterwerken zusammen.

Unter den dreißig Klaviersonaten befinden sich drei vierhändige und eine für drei Klaviere. Die sechsundzwanzig zweihändigen Sonaten gehören entschieden zu den früheren und schwächeren Werken Beeckes und wären ihrem Umfang wie ihrer Bewertung nach richtiger als „Sonatinen" zu bezeichnen. Im äußern Aufbau dominiert die Zweisätzigkeit (dreizehn Sonaten), im innern Ausbau — die Zweiteiligkeit (nach dem Schema A^I—B^V, A^V—B^I); der zweite Teil stellt sich also mehr oder weniger als „modifizierte Exposition" dar; ein Unterschied im Aufbau zwischen den schnellen und langsamen Sätzen ist kaum zu konstatieren, da beide abwechselnd als erster Satz auftreten. Das zweite Thema ist zwar fast immer vorhanden, kontrastiert aber zum ersten zuweilen in umgekehrtem Sinne (d. h. so, daß letzteres kantabel, ersteres bewegt ist), oder bildet mehr eine Ergänzung zu ihm, wobei auch sein Eintritt nicht immer ganz klar und abgegrenzt ist. Inhaltlich bieten diese Sonaten auch nichts Bemerkenswertes, abgesehen von einigen thematischen Anklängen an Mozart und Beethoven. Der Klaviersatz ist durchweg ein recht primitiver zweistimmiger (— und daher wohl zu ergänzen —); sämtliche zweihändige Sonaten sind noch für Cembalo geschrieben.

Auf einer wesentlich höheren Stufe stehen die Werke für mehrere Spieler. Die beiden vierhändigen Sonaten in F und B [2] zeichnen sich durch gute Ausnutzung der vierhändigen Möglichkeiten und durch reichgegliederten Aufbau, sowie durch weiche schwungvolle Melodik mit stellenweise reicher Ornamentik aus. Und die Sonate für drei Klaviere ist wohl durch Mozarts F dur-Konzert (K.-V. 242) für die gleiche Besetzung angeregt, geht aber über dasselbe insofern hinaus, als eine Reduktion für zwei Klaviere (— wie bei Mozart —) hier kaum möglich wäre, da alle drei Instrumente (zwei Pianoforte und ein Cembalo) in Parallel- und Gegenbewegung vorzüglich ausgenutzt sind.

---

[1] Das Verzeichnis der Druckausgaben ist zu finden bei Fétis (Biographie universelle, Bd. I, S. 296) und Riemann (Musiklexikon S. 89); recht unvollständig und ungenau sind dagegen die Angaben von Eitner (Quellenlexikon, Bd. I, S. 404; z. B. in der kgl. Hausbibliothek Berlin achtzehn Quartette statt zwölf, da sechs doppelt verzeichnet sind).

Gerade von den Druckausgaben waren die wichtigsten (sechs Symphonien, sechs Flötenquartette und vier Duos (oder Trios) für Klavier und Violine) nicht zu ermitteln. (Nach Mitteilung des Auskunftsbüros deutscher Bibliotheken vom 2. Juni und 28. Juli 1921).

[2] Aus den achtziger Jahren, die nach den vorher gegangenen vereinzelten Versuchen eine größere Anzahl vierhändiger Werke gebracht hatten (vgl. Eberler, Studien zur Entwicklung der Setzart für Klavier zu vier Händen, Münchner Dissertation, 1921/22).

Zu diesen Sonaten kommen noch einige kleinere Stücke (Variationen u. a.), die aber dem Gesamtbilde der Beeckeschen Klaviermusik keine wesentlichen neuen Züge hinzufügen. An derselben ist bemerkenswert der Fortschritt in musikalischer und klavieristischer Hinsicht von den zweihändigen zu den mehrhändigen Werken. Ein weiterer Fortschritt in beiden Richtungen ist in den Werken festzustellen, in denen Beecke das Klavier mit anderen Instrumenten verbindet. Und hier wird er nun als einer der ersten bezeichnet, der sich neben und nach Schobert bei der Herausbildung des eigentlichen Pianofortestils in der Kammermusik, sowie bei der nun folgenden Annäherung und schließlichen Verschmelzung der beiden Haupttypen derselben (der Nachfolgerin der alten Trio-Sonate und der Klavier-Sonate „mit Begleitung" eines oder mehrerer Streichinstrumente) verdienstlich betätigte[1]. Die für diese Arbeit erreichbar gewesenen Werke (vier Violinsonaten und ein Trio), zeigen darin bereits eine ziemlich vorgeschrittene Entwicklung, als deren Hauptresultat die Ausgleichung zwischen dem Klavier und den Streichinstrumenten bezeichnet werden kann. Namentlich in den beiden Violinsonaten in C und B ist schon jene Individualisierung und gegenseitige Durchdringung der beiden Hauptstimmen erreicht, die man sonst eigentlich erst beim (späteren) Mozart findet: es ist zumeist ein Konzertieren zwischen der Violine und der rechten Hand des Klavierspielers, mindestens aber — eine harmonische Ergänzung des auch hier noch vielfach zweistimmigen Klaviersatzes, fast niemals dagegen ein Unisono zwischen den beiden Instrumenten zu konstatieren. In dem Trio kommt nun noch eine sehr bemerkenswerte Emanzipation des Violoncells hinzu; demselben sind wiederholt (— namentlich im langsamen Satz —) ausgedehntere Solostellen in der Tenorlage (— bis in die zweigestrichene Oktave hinein) zugewiesen, wie man sie in dieser Art bei Haydn überhaupt nicht, bei Mozart nur ein einziges Mal (im C dur-Trio K.-V. 548, zweiter Satz, Takt 16—20) findet. Aber auch im übrigen geht das Violoncell keineswegs immer „mit dem kleinen Finger der linken Hand[2]", sondern unterstützt mit gehaltenen hohen Tönen klanglich das Ensemble, oder ist sonst irgendwie selbständig beschäftigt. Im Klaviertrio kann man also Beecke in dieser Hinsicht wenigstens als einen Hauptvorläufer Beethovens bezeichnen, während er in der virtuosen Behandlung des Violoncells im Streichquartett von Boccherini allerdings weit übertroffen wird.

Den Höhepunkt als Klavierkomponist hat Beecke dann in seinen Klavierkonzerten[3] erreicht, die eigentlich auch mehr in die Kategorie Kammermusik gehören, da sie zum Teil nur vom Streichquartett begleitet werden. Die drei frühesten gehören allerdings noch zu seinen schwächeren Werken, so daß man dem Urteil Scherings (Geschichte des Instrumentalkonzerts, S. 145) beistimmen muß, der über dieselben schreibt: „es sind veraltete, aber klavieristisch nicht uninteressante Gebilde, deren Lebensdauer die ihres Verfassers schwerlich überschritten haben mag". Ein anderes Klavierkonzert in B (ebenfalls mit Streichquartettbegleitung) gehört dagegen zu den reifsten Werken Beeckes, und zwar ebenso wohl — in seinen außerordentlich virtuos gehaltenen Außen-

[1] Riemann, Musiklexikon, S. 89 und namentlich „Mannheimer Kammermusik" DTB. XV, S. 16 und 18. Leider ließ sich nicht feststellen, auf Grund welcher Werke von Beecke Riemann zu den hier niedergelegten Ansichten gekommen ist.

[2] Sandberger, Vorlesungen über die Instrumentalmusik nach Beethoven.

[3] Vierundzwanzig, von denen fünf erhalten sind.

sätzen, wie in dem schönen reich ornamentierten langsamen Satz, der durch ein sehr ausdrucksvolles Klavierrezitativ (eine der inspiriertesten Stellen Beeckes) eingeleitet wird. Interessant an diesen vier Konzerten (— ebenso wie an einem Klavierquintett —) ist dann noch, daß sich hier Überreste des Basso continuo finden, von dem Beecke sich sonst schon völlig emanzipiert hat. Auch bei den Zeitgenossen erfreuten sich gerade die Klavierkonzerte Beeckes besonderer Beliebtheit: Junker[1] führt sie in einem „Entwurf einer kleinen ausgesuchten musikalischen Bibliothek" neben solchen von Eichner, Seemann, Lang, Schobert und Phil. Em. Bach an; und Frhr. von Schaden[2] meint (— wohl hauptsächlich im Hinblick auf die vorkommenden Klavierrezitative —) daß in denselben „die Hauptstimme dem menschlichen Gesang vertritt, ohne die höchsten Fähigkeiten und den ganzen Umfang des Klaviers vermissen zu lassen".

Umgekehrt wie bei der Klavier-Kammermusik hat Beecke bei der Streichkammermusik sein Bestes im reinen Streichquartett geleistet und nicht in dessen damals sehr beliebter Verbindung mit Bläsern. Zu dieser Mischgattung gehören zum Teil auch sechs Streichtrios, von denen drei in der ersten Stimme durch eine Violine oder eine Flöte besetzt werden können; es sind recht harmlose zweisätzige Werkchen, die höchstens dadurch interessieren, daß sie sich in ihrer Satzweise von ihrer Stammmutter, der Triosonate, schon ziemlich weit entfernt haben, insofern die beiden Violinen fast ohne Kreuzungen und unter deutlicher Bevorzugung der ersten geführt sind, und das Violoncell so nah an die beiden verhältnismäßig tief liegenden Violinen herangerückt ist, daß eine Ausfüllung harmonischer Lücken gegenstandslos wäre; im übrigen schließen sie sich in ihrer ganzen Art sehr an die Streichtrios von Wilhelm Kramer und Karl und Anton Stamitz an (die in DTB. XVI veröffentlicht sind).

Im Gegensatz zu dem einfachen und einheitlichen Charakter dieser Streichtrios ist das Bild, das die siebzehn erhaltenen Beeckeschen Streichquartette bieten, wesentlich bunter und vielgestaltiger. Eine einheitliche Linie der Entwicklung ist kaum festzustellen, doch kann man zwei Hauptgruppen unterscheiden; eine, in der Beecke sich auch hier mehr den jüngern Mannheimern (und unter diesen besonders Cannabich) anschließt, und eine andere, in der er als ausgesprochener Jünger Haydns und Vertreter des von letzterem vervollkommneten Quartett-Stils erscheint. In den üblichen Halbdutzend-Sammlungen, zu denen die Quartette zusammengefaßt sind, mischen sich diese beiden Typen in so mannigfaltiger Weise, daß man annehmen möchte, dieselben seien aus Werken verschiedener Entstehungszeit zusammengestellt (worauf auch die widerspruchsvolle Nummerierung bei den Duplikaten hinweist). Gleich die eine (und wichtigere) Sammlung bietet dafür Beispiele: während die erste Nummer derselben (in Es) mehr den Typ des zweisätzigen (Cannabichschen)[3] Quartetts vorstellt und auch in der Satzart (Kreuzungen und Wechsel der beiden Violinen, Zurücktreten von Bratsche und Cello) auf den älteren Stil hinweist, kann die zweite in D geradezu als Musterbeispiel der Haydnschen Art bezeichnet werden. Ja, es läßt sich sogar ein bestimmtes Vorbild, Haydns op. 76 Nr. 5 erkennen; auf dasselbe weist sowohl der allgemeine Charakter des ersten und langsamen Satzes hin, wie auch — manche Einzelheiten,

[1] Musikalischer Almanach, 1782, S. 110.
[2] Wielands Teutscher Merkur, 1776, 4. Quartal, S. 219—20.
[3] Wie er z. B. durch dessen e moll-Quartett in DTB. XVI repräsentiert wird.

so vor allem (— trotz der harmonischen Verschleierung —) das Hauptthema und einige Begleitungsfiguren des ersten Satzes, dessen Durchführung zwar noch nicht mit allen Künsten der thematischen Arbeit operiert, aber doch schon bemerkenswerte Stellen enthält, wie die „falsche Reprise" von sieben Takten und die Rückleitung zur wirklichen Reprise über einer orgelpunktartigen Ostinatofigur; die Krone des Ganzen aber bildet das Adagio, das in der schwärmerischen Innigkeit seiner schönen Melodik zu den besten langsamen Sätzen Beeckes gehört.

Die folgenden Quartette dieser Serie stehen zwar nicht ganz auf der Höhe des eben beschriebenen, bieten aber doch manches Interessante. Vor allem fällt an ihnen (— abgesehen von zwei mehr orchestral gehaltenen Quartetten in C —) der ausgezeichnete echt kammermusikmäßige Satz auf, das Streben nach einer Individualisierung der vier Instrumente, und wenn Beecke in der spezifisch streichermäßigen und virtuosen Behandlung derselben (— namentlich des auch hier bevorzugten Violoncells —) auch nicht an Boccherini heranreicht, so verwendet er dieselben (und zwar nicht nur erste Violine und Violoncell, sondern auch zweite und Bratsche) in jener typisch „durchbrochenen Art" (in dem schon früher gekennzeichneten doppelten Sinne) ganz ausgezeichnet. Auf einer niedrigeren Stufe stehen die Quartette der zweiten Sammlung und die einzelnen Quartette, namentlich soweit sie zu jener Mischgattung mit Bläsern gehören, der Beecke keinen besonderen Reiz abzugewinnen weiß. Im ganzen aber hat er in seinen Quartetten, wenn auch nicht gleichmäßig, so doch überwiegend infolge frischer Erfindung, mannigfaltiger Gestaltung der Sonatenform und der geschilderten Vorzüge in der Behandlung der Streichinstrumente recht Beachtenswertes geleistet.

Die volle Höhe als Instrumentalkomponist aber hat er doch in seinem Symphonien erreicht, die — ähnlich wie unter den Klavierkompositionen die Sonaten — den Mittelpunkt und Hauptteil seiner Orchesterwerke bilden. Die Ignorierung Beeckes als Symphoniker in der modernen Musikwissenschaft[1] ist daher schwer zu begreifen, und höchstens mit der Schwierigkeit der Kenntnisnahme seiner Symphonien zu erklären, die nur in Stimmen und dabei meist in kleineren, entlegenen Bibliotheken aufbewahrt werden.

Die Zahl der so erhaltenen Symphonien Beeckes beträgt einundzwanzig. Sie zeigen ihn uns als Vertreter der jüngeren Wiener Schule, der in erster Linie Anhänger Haydns ist, bei dem aber auch — ähnlich wie bei Rosetti[2] — das Einmünden anderer Einflüsse (der Opernsymphonie, der Mannheimer, Mozarts) sich bemerkbar macht.

Was die Form derselben anbetrifft, so sind alle Symphonien (— mit zwei Ausnahmen —) viersätzig, hierin stellt sich Beecke also im Gegensatz zu den jüngeren Mannheimern und teilweise auch zum jungen Mozart (die das Menuett wieder fallen

[1] Weder Mennicke (der a. a. O. S. 67—68 ein sonst sehr vollständiges Verzeichnis der Symphoniker des 18. Jahrhunderts bringt) noch Kretzschmar (an den einschlägigen Stellen seines Führers I, S. 262ff.) noch auch Nef (in seiner 1921 erschienenen Geschichte der Symphonie und Suite, in der S. 128 einige neue Namen süddeutscher, von den Mannheimern beeinflußter Komponisten angeführt sind) bringen etwas über ihn; dagegen findet er sich erstaunlicherweise in dem alten Buch von Pohl über Josef Haydn (Bd. II, S. 256) unter den Zeitgenossen des letzteren auf symphonischem Gebiete verzeichnet.

[2] Vgl. Kaul, a. a. O. DTB XII, 1, S. XLIX—L.

gelassen hatten) und auf die Seite Haydns. An letzteren schließt er sich auch darin an, daß er dem ersten Satz fast immer eine langsame Einleitung vorausschickt, die sich vereinzelt zwar schon früher findet, zur Regel aber erst durch den (späteren) Haydn erhoben wurde. Den wichtigsten und am reichsten gestalteten Teil der Symphonie bildet dann auch bei Beecke natürlich das erste Allegro mit seiner deutlichen Gliederung in Exposition, Durchführung und Reprise. Das thematische Material desselben ist größtenteils ein sehr reichhaltiges, der thematische Dualismus aber — entsprechend der Beeckeschen Eigenart — kein sehr ausgeprägter, so daß man mehr von einer Themen-Gruppe im Haydnschen Sinne sprechen kann, allerdings — ohne deren wundervolle Logik und Geschlossenheit. Im allgemeinen kann man diese Beeckeschen Symphoniesätze mehr als zu jener Kategorie gehörig bezeichnen, die sich damit begnügt, „verschiedene Motive von nicht zu sehr kontrastierendem Charakter nebeneinander zu stellen und in reizvoller Abwechslung aufeinander folgen zu lassen[1]". Im Gegensatz zu der meist sehr ausgedehnten und daher mehrfach auch nicht repetierten Exposition ist die Durchführung verhältnismäßig knapp gehalten; thematische Arbeit ist wohl durchweg vorhanden, wenn auch nicht zu einem besonders hohen Grade der Vollkommenheit entwickelt. Die Reprise endlich beschränkt sich — abgesehen von den notwendigen modulatorischen Änderungen — fast stets nur auf eine wörtliche Reproduktion der Exposition. Dagegen ist derselben in mehreren Fällen eine Koda von nicht unbeträchtlicher Länge und Wirkung angehängt.

Ein recht mannigfaltiges Bild bieten die langsamen Sätze, in denen mehrfach die Abweichung von der üblichen dreiteiligen Liedform zugunsten einer rondoartigen Form auffällt, — namentlich in einer Gruppe von $^2/_4$-Takten mit verzierender Variante des Hauptthemas; auch zwei Typen, die Beecke in seiner Klavier- und Kammermusik gerne als langsamen Satz verwendet, die Romanze und die Siciliana, sind mehrfach vertreten.

In den Menuetten tritt vielleicht am meisten die vermittelnde Stellung Beeckes zwischen Haydn und Mozart[2] zutage, insofern dieselben in der Mitte zwischen den bewegten, derb-volkstümlichen, Haydnschen und den gemessenen aristokratisch-eleganten Mozartschen stehen; sie sind im allgemeinen schneller wie diese, aber leichter wie jene. Der interessanteste Teil ist wohl das Trio, das in den meisten Fällen mehr oder weniger ausschließlich den Bläsern anvertraut ist, unter noch deutlich erkennbarer Anlehnung an das altfranzösische Trio (zwei Oboen, Fagott), wenn auch natürlich mit entsprechender Modifizierung desselben durch Hinzufügung weiterer Blasinstrumente, Begleitung mit Pizzikato-Akkorden, Pauken und dergleichen mehr.

Das Finale endlich bildet überwiegend einer jener schnellen $^2/_4$- oder alla breve-Takte (— meist auch mit der Tempobezeichnung Presto —), wie sie mit ihren raschen vorwärtseilenden Rhythmen und munteren Themen für Haydn charakteristisch sind[3]. Formal überwiegt die Sonatenform gegenüber dem Rondo, das nur siebenmal vorkommt. —

---

[1] Bagge, Die Symphonie in ihrer historischen Entwicklung (Sammlung musikalischer Vorträge von Graf Waldersee, Serie 5, Nr. 51, S. 79).

[2] Hierin zeigt er eine gewisse Ähnlichkeit mit Dittersdorf, nur daß bei diesem — umgekehrt wie bei Beecke — der Mozartsche Einfluß dominiert. (Vgl. Kretzschmar, Führer I, S. 256 und 261.)

[3] Kretzschmar, Führer I, S. 169.

Der instrumentale Teil der Beeckeschen Symphonien bietet gleichfalls im allgemeinen das damals übliche Bild. Den Grundstock auch seines Orchesters bilden die Streicher; innerhalb derselben haben sich die Bratschen schon völlig von den Bässen losgelöst, wenigstens — in der eigentlichen Fundamentierung, während sie in motivischen Stellen noch gelegentlich unisono (oder all' octava) mit ihnen gehen. Die Behandlung der Streicher ist gut und sachgemäß, ohne durch besondere Neuerungen oder Experimente aufzufallen, wie man sie bei Haydn findet; auch dessen solistische Verwendung der Streichinstrumente in der Symphonie hat Beecke nicht nachgeahmt. In der Verwendung der Bläser scheint Beecke die ganze damalige Entwicklung durchgemacht, d. h. anfänglich nur zwei Hörner, dann auch zwei Oboen hinzugezogen zu haben; in den vorliegenden Symphonien kommt stets mindestens noch Flöte und Fagott hinzu. Das zentrale Blasinstrument seines (— wie überhaupt des klassischen —) Orchesters ist die Oboe, die mit zahlreichen ausgedehnten und hervorragenden Solostellen ausgestattet ist. Auffallend dagegen ist die Zurückhaltung, die Beecke gegenüber der Klarinette ausübt, obwohl dieselbe schon seit den fünfziger Jahren in Oper und Konzert eingeführt und zu seiner Zeit in Wallerstein auch mehrfach vertreten war (u. a. durch einen Klarinettisten von Weltruf, wie Beer); sie ist bei ihm aber nur in drei Symphonien verwandt. Trompeten und Pauken endlich (die in neun Symphonien vorkommen) bleiben noch ganz in den primitiven Anfängen stecken und dienen lediglich der Dynamik.

Wenden wir uns von dieser Untersuchung der verschiedenen Teile und Seiten der Beeckeschen Symphonien im allgemeinen der Betrachtung der einzelnen Exemplare als Ganzes zu, so sind zunächst als die besten die beiden Moll-Symphonien (in c und d) hervorzuheben, die sich durch ihren romantischen, leidenschaftlichen Charakter auszeichnen und in denen Beecke vielleicht am meisten über die Grenzen reiner „Gesellschaftsmusik" hinausgegangen ist. Als Beispiele für die letztere können die drei Ddur-Symphonien angeführt werden, die von glänzender und festlicher Stimmung erfüllt sind. Übertroffen werden sie darin, wie auch in der ganzen Anlage und Ausdehnung, noch durch die Esdur-Symphonie, deren bedeutende heroische Ansätze (— sogar mit einem gewissen Anklang an das Hauptthema von Beethovens Eroica —) allerdings bald bedenklich verflachen. Ihr schließen sich die meisten Symphonien aus den neunziger Jahren an; man könnte sie gewissermaßen als die „normalen" Symphonien von Beecke bezeichnen, insofern er hier die volle Herrschaft über Form und Technik erlangt hat und mit den Mitteln derselben einen reichen und schönen, wenn auch nicht übermäßig tiefen Inhalt souverän gestaltet. Bemerkenswert sind dann noch die beiden Programm-Symphonien, eine Jagd- und eine Pastoralsymphonie. Während er sich mit der ersteren an Leopold Mozart, Gossec, Karl Stamitz, Wranitzky, Rosetti und Haydn anschließt, gehört er mit der letzteren zusammen mit Toeschi und Knecht unter die Vorgänger Beethovens, mit dem ihn auch hier ein besonders starker Anklang verbindet, — die fast wörtliche Verwendung des Hirtenmotivs aus Beethovens Finale im ersten Satz; ein detailliertes Programm — wie es vor Beethoven schon Knecht in seinem »Portrait musical de la nature« gebracht hatte — fehlt bei Beecke, wie denn überhaupt das Ganze wohl auch bei ihm „mehr Ausdruck der Empfindung, wie Malerei" ist. Ungewöhnlich ist dann auch in den beiden Programm-Symphonien die freiere Behandlung der Form, die das vier- bzw. dreisätzige Schema entsprechend

dem Vorwurf in einer Reihe kleinerer Sätze (Bilder) auflöst und damit schon eine starke Annäherung an die Suite vollzieht.

Diese letztere in ihrer damaligen Gestalt (als Divertimento, Kassation usw.) ist bei Beecke nur durch zwei Serenaden und drei Partien vertreten. Die beiden ersteren (ausgesprochene Fest- und nicht Ständchen-Musik) gehören zu seinen letzten Kompositionen und zeigen den beinahe siebzigjährigen Komponisten ein halbes Jahr vor seinem Tode noch in erstaunlicher Frische und Schaffenskraft. Sie bestehen beide aus je acht Sätzen und bieten gewissermaßen ein „Repertorium" aller von Beecke verwandten Formen und Typen und noch einige neue, wie den Marsch (die alte Intrada), das Scherzo im $^2/_4$-Takt und das Finale à la Turca dazu.

Im Gegensatz zu diesen — für Beecke — recht bedeutenden und erfindungsreichen Werken, gehören die drei Partien für Bläser zu seinen schwächeren Arbeiten; es ist ausgesprochene Jagd- und Picknickmusik, wie sie damals in Wallerstein (auch von den anderen dortigen Komponisten) massenhaft produziert wurde.

Zu diesen großen zyklischen Werken kommen noch einige kleinere Stücke, die aber innerhalb der Orchestermusik Beeckes noch weniger Bedeutung haben, wie die entsprechenden kleineren Kompositionen in der Klaviermusik. —

Zusammenfassend kann man sagen, daß Beecke in der Symphonie wohl den Höhepunkt seines instrumentalen Schaffens erreicht hat, so daß er im Gegensatz zu der bisherigen Beurteilung[1] mindestens ebenso sehr, wenn nicht noch mehr als Symphoniker (wie als Klavier- und Kammermusik-Komponist) zu bezeichnen und zu beachten ist. Hieraus ergibt sich nun auch die allgemeine *Stellung Beeckes in der Musikgeschichte*.

Bezeichnet man — mit Riemann (Musiklexikon, S. 714) — als die wichtigsten *Übergangserscheinungen* zwischen der Mannheimer Schule und den Wiener Klassikern Schobert (für Kammermusik mit Klavier), Boccherini (für Streichkammermusik) und Dittersdorf (für die Symphonie), so ist Beecke denselben auf allen diesen Gebieten anzureihen, ohne allerdings auf irgendeinem die Bedeutung eines der drei letztgenannten Komponisten zu erreichen. Neben dieser *Vielseitigkeit* ist ein anderer hervorstechender Zug der Beeckeschen Instrumentalkompositionen die ungewöhnliche *Entwicklung* in Form und Inhalt. Innerhalb dieser Entwicklung ist Beecke allerdings wohl nur als Nachahmer und nicht als Bahnbrecher zu bezeichnen; bemerkenswert aber ist die Entschiedenheit und Fortschrittlichkeit, mit der er sich der jeweilig „modernsten" musikalischen Richtung angeschlossen hat: er greift als einer der ersten Schoberts Klavierstil auf und bildet ihn in der Kammermusik auch bis zu einem gewissen Grade weiter aus und ist nachher einer der frühesten und ausgesprochensten Jünger Haydns und Mozarts. Die *vermittelnde* Stellung zwischen diesen beiden Meistern (— im Gegensatz zu der allgemeinen Spaltung in eine Haydnsche und eine Mozartsche Richtung —) bildet ein weiteres Charakteristikum Beeckes und sichert ihm, zusammen mit seiner allgemeinen Auffassung der Musik als Empfindungs- und Ausdruckskunst ein — allerdings nur bescheidenes — Progonentum gegenüber Beethoven.

Mit dieser Einstellung erledigt sich auch die Frage nach der selbständigen Bedeutung Beeckes für die Entwicklung des *Zeitstils*: eine stilbildende Kraft hätte sein

[1] Siehe z. B. *Riemann*, Handbuch der Musikgeschichte II, 3, S. 278.

liebenswürdiges und vielseitiges, aber doch eben nicht sehr starkes Talent kaum gehabt. Ein exakter chronologischer Nachweis ist allerdings mangels fast aller Datierungen seiner Kompositionen kaum möglich. —

Im Zusammenhang hiermit ist noch die eingangs gestellte Frage nach einer etwaigen selbständigen Bedeutung der Wallersteiner Komponistenschule zu erörtern, wie sie neben Beecke vor allem durch Rosetti repräsentiert wird. Für letzteren ist die stilistische Zugehörigkeit zur (jüngeren) Wiener Schule allgemein anerkannt[1], für Beecke wurde sie durch die vorliegende Arbeit nachzuweisen versucht. Die Wallersteiner Schule ist daher wohl im wesentlichen als eine Filiale der Wiener zu bezeichnen, wobei höchstens an die Stelle des fehlenden österreichischen Lokalkolorits eine etwas stärkere Betonung der auch in der Mannheimer Schule festgestellten italienischen und namentlich französischen Elemente tritt.

Auch als Bestätigung für die an und für sich richtige, aber erst neuerdings erkannte Tatsache, daß „die große Stilwandlung zwischen den älteren und neueren Klassikern ... nicht das Werk eines Meisters (Stamitz) und seiner Schule, sondern auf breiterer Grundlage erwachsen“[2] ist, kommen die Werke der Wallersteiner Schule kaum mehr in Betracht, da diese Stilwandlung zurzeit ihrer Blüte (1775—1800) im wesentlichen bereits vollzogen war. Wohl aber zeigen sie aufs neue das erstaunlich hohe Niveau der damaligen Durchschnittsproduktion und bestätigen damit die Beobachtung, daß „Haydn, Mozart und Beethoven nicht von Zwergen, sondern von hochgewachsenen Genossen umgeben waren, von denen einzelne in unserer musikalisch ärmeren Gegenwart vielleicht als Größen ersten Ranges gelten würden“[3], — darunter möglicherweise auch — Beecke.

Trotzdem muß man sich natürlich vor einer Überschätzung seiner Kompositionen hüten; die Erfolge, die er seinerzeit zu verzeichnen hatte, verdankte er wohl — zum Teil wenigstens — auch einer Schwäche derselben, ihrer mangelnden Tiefe: „Seine Zeitgenossen hielten ihn ungemein hoch und als Komponist stand er ihnen über Allen (?), da er es verstand, dem damaligen Begriffsvermögen gerecht zu werden“[4]). Damit erklärt sich auch das Ephemere dieser Erfolge und das überaus schnelle Vergessenwerden der Beeckeschen Werke. An eine Wiederbelebung derselben ist auch kaum zu denken, da sie eben doch nur schwächere Exemplare der von Haydn und Mozart in ihrer Vollendung repräsentierten Gattung vorstellen. Für die Musikwissenschaft aber sind sie nicht ohne Interesse als ein weiterer Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des (neu-)klassischen Stils.

---

[1] Durch Kretzschmar, Kaul, Mennicke und Nef.
[2] Abert, W. A. Mozart, S. 251.
[3] Kretzschmar, Führer I, S. 253.
[4] Eitner, Quellenlexikon, Bd. I, S. 403.

Beiträge zur Tielke-Forschung

Von

Georg Kinsky, Köln a. Rh.

Die anläßlich des neunten deutschen Bachfestes zu Hamburg Anfang Juni 1921 veranstaltete Ausstellung, die der Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs gewidmet war, enthielt auch eine kleine Abteilung „Musikinstrumente Hamburger Erzeugung“ [1]. Ihren Hauptbestand bildeten die Zupf- und Streichinstrumente des einheimischen Meisters Joachim Tielke aus dem dortigen „Museum für Kunst und Gewerbe“, das mit neun Instrumenten die größte Zahl in einer Hand vereinigter Belegstücke seiner erlesenen und unübertroffenen Kunst besitzt [2]. In der Ausstellung waren auch einige auf Tielke und seine Familie bezügliche Gelegenheitsdrucke ausgelegt, die sich im Hamburger Staatsarchiv und in der Staats- und Universitätsbibliothek erhalten haben: ein Kantatentext zur goldenen Hochzeit des Ehepaares (1717) und je zwei Leichengedichte auf den Meister selbst († 19. Sept. 1719) und seine getreue Gattin Catharina geb. Fleischer († 7. Dez. 1724) [3]. Der erwähnte Kantatentext ist nochmals in einer umfangreichen Gratulationsschrift abgedruckt, die zu der am 7. Sept. 1717 gefeierten goldenen Hochzeit Tielkes ausgegeben wurde [4]. Diese 30 Bl. in kl. 4° umfassende Schrift, zu der fünf der Familie befreundete Personen Beiträge geliefert haben, ist in biographischer Hinsicht von besonderer Bedeutung, da sie als Beigabe zu dem Wortlaut der — freilich ermüdend weitschweifigen — Festpredigt des Pastors Joh. Theodor Heinson eine sorgfältig ausgearbeitete Stammtafel des Jubelpaars und seiner zahlreichen Nachkommenschaft bringt. Einen durch archivalische Nachforschungen ergänzten Abdruck des Stammbaums und weitere Auszüge aus der Festschrift hat J. Heckscher in den „Mitteilungen des Vereins für Hamburgische Geschichte“ (Bd. VII, Heft 2, Nr. 11) im November 1900 veröffentlicht. Sein „Joachim Tielke und seine Familie“ überschriebener Aufsatz bildet den zweiten von drei Aufsätzen, die unter dem Titel „Zur Geschichte des Musikinstrumentenbaues in Hamburg“ in dem betreffenden Band der genannten Zeitschrift erschienen sind. Der (grundlegende) erste — „Hamburgische Instrumentenbauer, insbesondere Geigen- und Lautenmacher“ von H. Nirrnheim — ist im Aprilheft 1899, der dritte — „Eine Zusammenstellung noch vorhandener Tielkescher Instrumente“ von P. de Wit und H. Nirrnheim [5] (mit acht Tafeln Abbildungen) — im Februarheft 1901 enthalten. Auf diesem Quellenstoff, zu dem noch zwei Zeitungsberichte vom Dezember 1897 hinzukommen, fußen die (leider nicht ganz zuverlässigen) Angaben W. L. v. Lütgendorffs in seinem geschätzten Werke „Die Geigen- und Lautenmacher“ [6] und (in überprüfter Form) meine Angaben im zweiten Bande des großen Katalogs des Heyer-Museums [7]. Einige Ergänzungen und Berichtigungen hierzu sollen an dieser Stelle mit-

---

[1] Katalog (Hamburg 1921, herausgegeben von G. Wahl), S. 65 Nr. 707 f. Der Familienname ist hier durchweg als „Tielcke“ zitiert, alle Geigenzettel und die meisten Quellenschriften haben jedoch die (richtigere) Schreibart „Tielke“. Vereinzelt kommen auch die abweichenden Formen „Thielke“ (Borgeest 1717) und „Thielcke“ (Eisel 1738) vor.

[2] An zweiter Stelle folgt das Musikhist. Museum von W. Heyer in Köln mit sieben, dann das „Victoria and Albert-Museum“ zu London mit sechs und das Musikhist. Museum zu Kopenhagen mit fünf Instrumenten.

[3] Katalog Nr. 310 u. 583—586.

[4] Für die leihweise Überlassung sämtlicher gedruckter Tielkeana sei der Verwaltung der Hamburger Bibliothek auch auf diesem Wege verbindlichst gedankt.

[5] Ein vervollständigter Abdruck aus dem 20. Jahrgang (1900) der „Zeitschrift für Instrumentenbau“, Nr. 23/24.

[6] 2. Auflage (1913) I. 255, II. 882 f.; 3. Auflage (1922) I. 293, II. 518 f.

[7] „Zupf- und Streichinstrumente“ (1912), S. 274 f. u. 644 f.

geteilt werden; sie betreffen Tielkes Vater, ferner den Königsberger Gottfried Tielke, neu aufgefundene Instrumente und die schöne Weimarer Viola da gamba, zwei Verkaufsangebote aus dem 18. Jahrhundert, Hinweise auf Nachahmer und Schüler und Nachrichten über die Söhne des Hamburger Meisters.

* * *

Das Dunkel, das über der Herkunft der Familie Tielke und Joachims Geburtsort liegt, ist noch nicht gelichtet. Negativ läßt sich nur sagen, daß Meister Joachim kein gebürtiger Hamburger war; auch wann er nach dieser Stadt gekommen ist, die seine zweite Heimat wurde, hat sich nicht ermitteln lassen. Spätestens muß dies wohl 1666 gewesen sein, da er sich dort im nächsten Jahre[1] mit Catharina Fleischer — vielleicht einer Schwester des Hamburger Lautenmachers Hans Christoph Fl. — verheiratete. Wer Joachims Lehrer gewesen ist und wo er seine Gesellenzeit verlebt hat, ist ebenfalls unbekannt; daß er während seiner Wanderjahre wie sein Vetter (?) Gottfried (s. u.) auch in Italien gearbeitet habe, kann gut möglich sein, zumal ja in seinen Instrumenten ein Einfluß italienischer Meister nicht zu verkennen ist. — Wie steht es nun aber mit Joachims Vater, als den man den „hamburgischen Lauten- und Geigenbauer Johann Tielke" bezeichnet hat, „von dem ein Streichinstrument aus dem Jahre 1635 in Cottbus vorhanden sein soll"? An anderer Stelle[2] habe ich bereits nachgewiesen, daß der Wortlaut des Zettels dieses 1892 im Besitz von Victor Liersch in Cottbus befindlichen[3], später vom Hamburger Museum erworbenen Instruments — eine Viola bastarda merkwürdiger Bauart — nicht „Johann Tielke in Hamburg An. 1635", sondern „Joachim Tielke ... An. 1695" lautet; „Hamburg 1635" ist auch schon deshalb als unrichtig abzulehnen, weil Joachim ja dann (1641!) in Hamburg geboren sein müßte. Da nun diese in doppelter Hinsicht — Vorname und Jahreszahl — falsch gelesene Zettelinschrift der einzige vermeintliche Beleg für den Vater ist, über den sich in Hamburger Archivalien nicht der geringste Vermerk findet, so muß dieser angebliche „Johann Tielke" aus Joachims Biographie gänzlich gestrichen werden: „la recherche de la paternité" ist also noch fortzusetzen! Damit sind natürlich auch alle Folgerungen hinfällig, die v. Lütgendorff an die Existenz des Vaters Johann knüpft[4]: „In ihm müssen wir den Sprößling einer alten norddeutschen Lautenmacherfamilie vermuten, der vielleicht zuerst als Geselle in die alte Hansestadt gekommen war und schon in jener Zeit selbständig gearbeitet hat, denn es gibt ein vom Jahre 1635 datiertes Streichinstrument von ihm [!]. Er muß dann wieder an anderen Orten, möglicherweise in seiner Heimat, geweilt haben, bevor er sich mit seinem Sohne dauernd in Hamburg niederließ [?]. Über ihn ist wenig bekannt geworden, er hat auch das Bürgerrecht nicht erworben und scheint schließlich auswärts gestorben zu sein". — Die Annahme, daß der Vater nach Hamburg übergesiedelt und dort ansässig gewesen sei, wird auch durch zwei poetische Zitate aus der erwähnten Festschrift widerlegt. In dem von Joachim Tielkes Enkel, Joachim Borgeest, verfaßten Glückwunsch kommen die Verse vor:

„Wen GOtt/wie Abraham/aus seinem Land hieß ziehen/
Und schickt ihn in ein Land/da er ein Fremdling war;
. . . . . ",

und der Kantatentext beginnt mit folgenden Worten, die als göttlicher Befehl gedacht sind:

„Verlaß die Vater-Stadt nebst Eltern und Verwandten /
Und folge meiner Allmachts-Hand /

---

[1] Nicht erst 1669, wie v. Lütgendorff irrtümlich angibt.

[2] Heyer-Katalog II. 644, Fußnote 2.

[3] Vgl. Fach-Katalog der Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, Wien 1892, S. 203 Nr. 174. (Abbildung im Prachtwerk von S. Schneider, S. 67 Fig. 10.)

[4] a. a. O. I.[3] 293.

Erwähle dir ein ander Land /
Entziehe dich den Freunden und Bekandten".

Daraus geht unzweideutig hervor, daß Joachim Tielke allein nach Hamburg eingewandert, also nicht mit seinen Eltern dorthin gekommen ist — denn das Wort „nebst" im ersten Vers ist, wie die vierte Zeile ergibt, gleichgeltend mit „und".

* * *

Eine wichtige Spur zur Heimat der Familie weist nach Ostpreußen, da ja auch der Name „Tielke" an und für sich ostdeutschen Ursprung verrät und ähnliche Familiennamen wie Zielke, Schielke, Tiedtke u. v. a. in Ostelbien auch heute noch zahlreich verbreitet sind. Jedenfalls war in der alten preußischen Hauptstadt Königsberg im 17. Jahrhundert ein zweiter Träger des Namens Tielke ansässig, der als geschickter Geigen- und Lautenmacher bekannt ist: Gottfried Tielke. In welchem Verwandtschaftsverhältnis er zu Joachim stand, bleibt noch festzustellen; da sein Geburtsjahr um 1630 anzunehmen ist (s. u.), könnte er ein Vetter, vielleicht sogar ein älterer Bruder des Hamburger Meisters sein! Für die nahe Verwandtschaft spricht, daß Joachims am 29. August 1668 geborener ältester Sohn ebenfalls den Vornamen Gottfried erhielt; auch ein früh verstorbenes Enkelkind wurde Joachim Gottfried getauft.

Was sich über den Königsberger Geigen- und Lautenmacher Gottfried Tielke sagen läßt, stützt sich lediglich, da Nachforschungen im dortigen Staatsarchiv ergebnislos verlaufen sind, auf einige Instrumentensignaturen. Zunächst ist in dem gedruckten Katalog der berühmten Sammlung von Nikolas Selhof, die im Haag 1759 zur Versteigerung kam, eine (heute verschollene) Violine verzeichnet. Als ihr Entstehungsjahr nennt v. Lütgendorff in der ersten Ausgabe seines Werkes „1633", in den folgenden Auflagen „1653". Beide Angaben sind irrig — die richtige Jahreszahl ist 1663! Der Selhoffsche Katalog war mir zwar nicht zugänglich, aber die Quelle, aus der v. Lütgendorff schöpft, ist der Aufsatz „Une vente d'instruments de musique au siècle passé" von George Becker, der in Nr. 4 des 24. Jahrgangs der Brüsseler Zeitschrift „Le Guide musical" im Januar 1878 erschien, und unter den dort angeführten Violinen ist eine von „Gottfried Tielke, Königsberg 1663" erwähnt. — Verleitet durch die falsche Jahreszahl 1633 habe ich im Katalog des Heyer-Museums (II. 643) — allerdings unter Vorbehalt — zwei verschiedene Instrumentenbauer Gottfried Tielke angenommen, deren Geburtsjahre um etwa dreißig Jahre auseinanderliegend (1600, 1630) anzusetzen wären. Tatsächlich kommt aber nur ein Träger dieses Namens in Betracht, der um 1630 geboren sein muß, da Instrumente von ihm aus dem Jahrzehnt 1660—70 nachweisbar sind. Wenn der Verfasser des Werkes über die Geigen- und Lautenmacher weiterhin sagt, „Gottfried dürfte ein Bruder oder [!] der Vater Johanns", also „der Oheim oder Großvater des berühmten Hamburger Meisters"[1] gewesen sein, so ist darauf zu entgegnen, daß beides ausgeschlossen ist: als Oheim müßte er um 1610, als Großvater gar um 1580 geboren sein!

Von Gottfried Tielke sind zwei durch ihre Signaturen als echt verbürgte Instrumente nachweisbar, die sich zufällig beide in Köln befinden: 1. Der prächtige fünfsaitige Kontrabaß des Heyer-Museums (Nr. 940, eins der schönsten und wertvollsten Streichinstrumente der Sammlung) mit folgender Inschrift auf dem oberen Teil des Bodens: „SANTO MAGGINI : BRESCIA : / GOTTFRIED THIELKE :/ ME FECIT. ANNO 1662 :"[2]. Aus dem Wortlaut geht hervor, daß Gottfried in seinen Wanderjahren in Italien gewesen ist[3] und 1662 in der Werkstatt des (Pietro) Santo Maggini zu Brescia den schönen Violone gebaut hat, der auch in seiner reichen

[1] v. Lütgendorff, I.[3] 305, II.[3] 518.

[2] Beschreibung im Heyer-Katalog II. 573; Abbildungen ebenda S. 564, 576, 649.

[3] v. Lütgendorffs Angabe (I.[3] 305), daß er „zuerst in Danzig gearbeitet haben soll", ist unbestätigt.

äußeren Ausstattung deutliche Einflüsse der in Giov. Paolo Maggini gipfelnden Brescianer Schule erkennen läßt[1]. Vielleicht war dieses Prachtinstrument sein Gesellenstück, denn im nächsten Jahre — 1663 — war er bereits, wie es die erwähnte Selhofsche Violine beweist, in Königsberg seßhaft. — 2. Das andere (bisher unbekannt gebliebene) Instrument ist eine fein gearbeitete Laute im Besitz des Kapellmeisters und Komponisten Hans Hermann Wetzler zu Köln-Lindenthal. Sie enthält folgenden gedruckten Zettel:

„GOTFRID TIELKE
In Königsberg 1670"[2].

Das 53 cm lange Korpus ist aus elf breiten Spänen von geflammtem Ahornholz zusammengesetzt; der Lack zeigt gelbbraune Färbung. Leider hat die Laute nicht mehr ihren ursprünglichen Zustand bewahrt, sondern ist — wie viele ihrer Schwestern — im Anfang des 19. Jahrhunderts „gitarrisiert", d. h. mit neuer Decke und Hals und Wirbelbrett der sechssaitigen Gitarre, des Modeinstruments jener Zeit, versehen worden. Nach einem zweiten (geschriebenen) Zettel hat M. Rüdiger in Frankfurt a. M. anno 1820 diese Umwandlung vorgenommen. — v. Lütgendorff erwähnt noch ohne Angabe des Besitzers einen geschriebenen [?] Geigenzettel „Gotfrid Tielke/In Königsberg 1671". Nach meiner Ansicht darf ihm auch eine unsignierte siebensaitige Viola da gamba im Hamburger Museum zuerkannt werden, da sie in der Ausstattung große Ähnlichkeit mit dem erwähnten Heyerschen Kontrabaß aufweist. Diese Gambe gehörte zu der 1893 in Köln versteigerten Sammlung von Chr. Hammer-Stockholm (Nr. 1338) und galt als Arbeit Joachim Tielkes[3], was jedoch — wie es u. a. der durchaus abweichende Schnitt der C-Löcher erweist — kaum zutreffend ist[4]. — Daß Gottfried Tielke nach v. Lütgendorffs Vermutung der Lehrer des in den 1690er Jahren in Königsberg tätigen geschickten Lauten- und Violenmachers Gregor Karg oder Karp war, ist möglich, wenn auch nicht bewiesen.

* * *

Die „Zusammenstellung der noch vorhandenen und bekannten Tielkeschen Instrumente", die von Paul de Wit 1900 unternommen und von H. Nirrnheim ergänzt wurde (s. o.), verzeichnet im ganzen dreißig Stücke. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, daß Nr. 22 und 3 ein und dasselbe Instrument betreffen, Nr. 20 als nicht verbürgt auszuscheiden ist und daß Nr. 1 und — vermutlich — Nr. 27 von Gottfried Tielke herrühren, demnach die in diesem Verzeichnis enthaltene Gesamtzahl der von dem Hamburger Meister herrührenden Instrumente sechsundzwanzig beträgt. Um das Doppelte umfangreicher ist die nach der Zeitfolge geordnete Aufzählung, die ich 1912 im zweiten Band des Heyer-Katalogs (auf S. 275 und 645) gegeben habe; hier sind insgesamt zwanzig Zupf- und vierunddreißig Streichinstrumente als erhalten nachgewiesen. Seitdem sind mir — abgesehen von mehreren Gamben in Privatbesitz — noch folgende vier Instrumente bekannt geworden: eine Pochette (in langgestreckter Violenform) v. J. 1670 in der Sammlung Alphonse van Neste zu Brüssel, eine Terzgitarre v. J. 1684 im Wittumspalais zu Weimar und je eine Viola da gamba im „Horniman Museum" zu London[5] und in der Staatl. Sammlung zu Berlin[6].

Außer der so eben genannten, mit Ebenholzeinlagen in Elfenbein reich verzierten kleinen Gitarre, die auf dem Hammerflügel im Musikzimmer des Weimarer Wittumspalais prangt[7], also

[1] Näheres hierüber im Heyer-Katalog II. 643.
[2] Die mit Tinte geschriebene Ziffer „70" ist stark verblaßt.
[3] Nr. 27 des Verzeichnisses von H. Nirrnheim.
[4] Vgl. Heyer-Katalog II. 644, Fußnote 1.
[5] „8th annual Report" (1898), S. 10f. (Mit zwei Abbildungen.) [Die Jahreszahl 1602 muß falsch gelesen sein.]
[6] C. Sachs, „Eine neue Tielke-Gambe" [Berlin Nr. 279]. (Zeitschrift f. Instrumentenbau, 42. Jhg. S. 1288).
[7] Abbildung bei W. Bode, „Die Tonkunst in Goethes Leben" (1912) I. 266.

wohl dem persönlichen Gebrauche der sehr musikalischen Herzogin-Mutter Amalie diente, beherbergt Weimar noch ein zweites aus Tielkes Werkstatt hervorgegangenes Instrument: die prachtvolle Viola da gamba im Museum am Karlsplatz. Ihre in jeder Einzelheit vollendete Arbeit und die von erlesenstem Geschmack zeugende künstlerische Ausstattung — Schnitzereien aus Elfenbein am Wirbelkasten, Einlagen aus Elfenbein, Schildpatt, Perlmutter usw. auf Griffbrett, Saitenhalter und auf dem Boden — stempeln diese noch völlig unversehrt erhaltene Gambe zu einem der schönsten Erzeugnisse aus Tielkes Hand, ja des Instrumentenbaues überhaupt. Im Gesamtwerk des Meisters übertrifft sie noch die bekanntere, 1691 für den Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz verfertigte Viola da gamba im bayrischen Nationalmuseum zu München. Wie diese ist auch die Weimarer Kniegeige für einen fürstlichen Besteller gebaut worden, worauf das auf dem Boden (am Halsansatz) eingelegte, von einer sog. Laubkrone überragte große Doppelmonogramm hinweist. Aus den mehrfach verschlungenen Initialen sind die Buchstaben *E J H* und *S* herauszulesen, die sich vermutlich auf Johann Ernst, den jüngeren Bruder des Herzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar beziehen. Bekanntlich war J. S. Bach während einiger Monate des Jahres 1703 — vor seiner Berufung als Organist nach Arnstadt — in der Kapelle dieses musikliebenden Prinzen als Hofmusikus angestellt[1]. — Einen besonderen Schmuck der Gambe, die übrigens auch den eigentümlichen „geronnenen" Lack Tielkes aufweist, bilden zwei mit Sinnsprüchen versehene anmutige figürliche Darstellungen auf Saitenhalter und Griffbrett: sie zeigen Amor (Eros), der dem am Spinnrocken sitzenden Herkules das Singen lehrt („Amour Bon Maistre"), und die den Amorknaben säugende Venus („Espoir Nourrit"). Derlei der Antike entlehnte mythologische Szenen — z. B. auch den Zug der Diana — hat Tielke ja mit Vorliebe auf seinen Instrumenten angebracht. Das ist wohl auch der Grund, weshalb ein Kenner wie Carl Engel manche unsignierte Stücke des Hamburger Barockmeisters für italienische oder französische Arbeiten der Renaissance hielt und daß man sie — vermutlich schon früh — zur Erhöhung ihres Sammlerwertes mit gefälschten Jahreszahlen des 16. Jahrhunderts, hie und da auch mit der Ortsbezeichnung „Fiorenza" versah[2]. — Als Kuriosum mag noch erwähnt sein, daß die Weimarer Viola da gamba einst auch auf der Opernbühne erklang: bei der im dortigen Hoftheater am 25. Mai 1859 erfolgten ersten Aufführung der Oper „Georg Neumark und die Gambe" von Julius Rietz wurde sie von dem Vertreter der Titelrolle, Feodor v. Milde, gespielt[3].

* * *

In J. G. Walthers „Musicalischem Lexicon" (1732, S. 607) ist auf eine schöne Tielkesche Laute hingewiesen, über die in den Frankfurter Zeitungen v. J. 1730 zu lesen gewesen sei. Dieser Bericht findet sich in Num. XXXIII der „Ordentlichen wöchentlichen Kayserl. Reichs-Post-Zeitungen in Francfurth am Mayn" Anno 1730 (24. April) und lautet wie folgt:

„Von einer curiösen und köstlichen Laute / dergleichen in gantz Teutschland nicht zu finden ist. Dieses Stück ist verfertigt von dem ehemals bekannten Lautenmacher in Hamburg, Joachim Tielcke / der sich im vorigen Saeculo bis 1720. mit seiner Arbeit weit und breit berühmt gemacht, und dieses edle Kunst-Stück zuletzt auch am zierlichsten unter allen vorigen vollzogen hat. Das Corpus ist gemacht von 9. Spähnen des allerschönsten Schildkröten [Schildpatt], und weil so lange Schildkröten nicht zu haben, ist jeder Spahn 2mahl zusammen gesetzet, dergestalt, daß auch der allerscharffsichtigste solches nicht sehen kann. Zwischen jedem Spahn ist ein schmaler Elfenbeinerner Strich [Ader]. Der untere Hals, wie auch der obere Hals sind hinten mit silbernen sauber ausgearbeiteten Figuren in Schildkröten eingeleget. Das Griff-Brett ist zwischen den neun

[1] Ph. Spitta, „Joh. Seb. Bach", I. 216 f.

[2] Vgl. hierzu Heyer-Katalog II. 644, Fußnote 3.

[3] Franz v. Milde, „Ein ideales Künstlerpaar ..." (1918), I. 123: „... Vater singt die Titelrolle und spielt auf der echten Gambe von Neumark [??], welche im Weimarer Museum zu sehen ist, Mutter [Rosa v. Milde] die Marie".

Bändern [Bünden], so breit ein jedes Band ist, von Perlenmutter auf beyden Seiten mit Elfenbein eingefasset, beleget: In dem Perlenmutter sind saubere Landschaften gestochen. Das Lager ist nach jetziger neuesten Methoden gewölbet, und sehr gemächlich zu spielen. Die Tafel ist eine alte Decke, worin nichts eingelegtes wegen des Resenants [! Resonanz], welcher bey diesem kostbaren Stück unvergleichlich ist. Es ist diese Laute XI. Chörig. Dieses Stück ist in einem zierlichen Futteral eingeschlossen, welches mit rothem Tuch inwendig ausgefüttert, und mit rothem Leder auswendig bezogen, mit messingen Nägeln beschlagen, und mit einem starcken Schloß versehen, so daß es commode weit und breit kan verschickt werden. Solche ist in Commission bey Herrn Agenten Gaub in der Fahr-Gaß gegen der Thönges-Gaß über wohnend zu verkauffen".

* * *

Joachim Tielke erfreute sich Zeit seines Lebens einer guten Gesundheit: in der Predigt zur goldenen Hochzeit (Bl. B 3′) erwähnt Pastor Heinson, daß der Meister in seinem fünfzigjährigen Ehestande „nicht ein eintziges mahl kranck gewesen". Kein Wunder also, daß ihm bis ins hohe Greisenalter eine ungeminderte Schaffenskraft vergönnt war. Sein seinerzeit nachweisbares spätest datiertes Instrument stammt zwar aus dem Jahre 1708[1]; daß er aber als Siebenundsiebzigjähriger noch rüstig schaffen konnte, beweist das nachstehende in Cramers „Magazin der Musik"[2] enthaltene Verkaufsangebot einer kunstvollen Kniegeige, die von ihm anno 1718 — also ein Jahr vor seinem Hinscheiden — gebaut worden ist:

„In Hamburg, bey der Wittwe eines verstorbenen angesehenen Kaufmanns und großen Musicfreundes, ist zu kauf: Eine Viola da Gamba, welche sowohl wegen ihres vortreflichen Klangs, als auch besonders wegen der bewundernswürdigen Arbeit, so daran geschehen, ein Meisterstück ist; so daß man glaubet, es möchten nur wenige (und vielleicht gar keine) von dieser Art zu finden seyn.

Dieses Instrument ist von Joachim Tielke, einem der berühmtesten Instrumentenmacher seiner Zeit, 1718 hier in Hamburg verfertiget worden; der Boden sowohl, als der Rand umher, sind von braunem Königsholz, mit sehr künstlich ausgearbeiteten Figuren von Elfenbein so sauber eingelegt, daß man es billig bewundern muß. Der Deckel [die Decke] darauf ist von dem ausgesuchtesten Tennenholz [Rottannen- oder Fichtenholz]. Der Hals daran, wie auch Grifbret und Saitenbret [Saitenhalter] sind mit Schildpatt fournirt; darauf sind wieder herrlich ausgearbeitete Figuren und Blumenwerk von Perlmutter eingelegt. Die Wirbel daran sind von Elfenbein künstlich gemacht. Der Kopf oben an ist von Elfenbein in Engelgestalt[3] ganz prächtig gearbeitet. Der Bogen dabey ist von braunem Fernambouckholz[4], ehedem von Meyer[5] gemacht. Das Futteral, worinn dieses Instrument liegt, ist ganz compendiös, inwendig mit Boye [einer Art Flanellstoff] ausgefüttert, auswendig mit braunem Leder überzogen. Daß die äußere Kostbarkeit der innern Schönheit, nemlich eines überaus reinen und vortreflichen hellen, starken Tones, gleich komme, wird wohl zu vermuthen seyn; so daß der größeste Virtuos, selbst ein Abel[6], sich kein besseres Instrument wünschen könnte. Es hat dem verstorbenen Liebhaber, dessen Lieblingsstück es in seinem Leben immer gewesen, 100 spec. Ducaten[7] baar gekostet, und er hat es nie hiezu wieder verkaufen

---

[1] Heyer-Katalog II. 646, Nr. 49.

[2] Herausgegeben von Carl Friedrich Cramer, 1. Jahrg. 2. Hälfte (Hamburg 1783), S. 1029.

[3] Als Kopf verwandte Tielke sonst mit Vorliebe ein zierliches Frauenköpfchen mit hinten geknotetem Haarzopf und mit einer Perlenschnur um den Hals. (Vgl. die Abbildung zu Nr. 814 im Heyer-Katalog II. 456.)

[4] Ein Beleg, daß man dieses Holz schon vor François Tourte als vorzügliches Bogenholz kannte und benutzte!

[5] Magnus Andreas Meyer, ein Schüler Tielkes (s. u.).

[6] Carl Friedrich Abel, der berühmte letzte Gambenvirtuose; 1725—1787.

[7] Der Hamburger und dänische Speziesdukaten entsprach dem gewöhnlichen deutschen Dukaten zu 23½ Karat = 979⅙ Tausendteile fein; sein Wert betrug etwa 9½ deutsche (Gold-)Mark.

wollen. Die Wittwe aber möchte es wohl zu einem in etwas geringeren Preise erlassen, wenn sich ein Liebhaber dazu finden sollte, denen es denn hiedurch angezeiget und zum Kauf angeboten wird. Nöthigenfalls können J. C. Westphal und Comp.[1] hiezu als Unterhändler dienen, wenn man sich deswegen gehörig meldet".

Schade, daß diese schöne Viola da gamba als verschollen zu betrachten ist — ein Schicksal, das sie mit so vielen ihresgleichen teilt, die, wie E. L. Gerber[2] sagt, einst „mit allem möglichen Aufwande von angebrachtem künstlerischen Schnitzwerke, Elfenbein, Schildpatt, Silber und Gold bestellt, gesucht und bezahlt wurden" und später saitenlos und „von Würmern zerfressen" in den Musikkammern verstaubten ...

* * *

Die rühmenden Berichte eines Uffenbach (1710), Baron (1727), Walther (1732) und Eisel (1738) beweisen, daß schon von den Zeitgenossen Tielkes meisterhafte Arbeit gebührend geschätzt und entsprechend bezahlt wurde. Nur ganz wenige in der großen Schar der damaligen Lauten- und Violenmacher sind es, die ihm hierin nahe kamen oder bei denen sich eine gegenseitige Einwirkung annehmen läßt. So bei dem Breslauer Geigenbauer Johannes Roismann, dessen Kunstfertigkeit eine prachtvolle Violine aus Schildpatt v. J. 1680 bezeugt, die das „Conservatoire de musique" zu Paris aufbewahrt[3], oder bei dem Danziger Christoph Mener, von dem die Stockholmer Sammlung eine reich eingelegte Diskantviola v. J. 1685 besitzt. Bei anderen, weniger bedeutenden Künstlern — wie Samuel Goldt in Lübeck (1673—1740), dem kurfürstl. brandenburgischen und kgl. preußischen Hof-Viole de Gambe- und Lautenmacher Jakob Meinertzen (nachweisbar 1693—1712) und dem Schweden Joh. Georg Mothe in Engelholm (um 1690—1765) — wird Tielke wohl nur als Vorbild in Betracht kommen, dem diese „Kleinmeister" nachzueifern trachteten. Dagegen dürften als eigentliche Schüler Tielkes und Gehilfen in seinen letzten Lebensjahren drei jüngere Hamburger Geigenmacher anzusehen sein, wenn sich dies auch bei keinem urkundlich belegen läßt. Es sind dies Martin Voigt, Magnus Andreas Meyer und Jacob Heinrich Goldt.

Lebensnachrichten über Voigt waren in Hamburg nicht zu ermitteln; vermutlich hat er dort nur vorübergehend gearbeitet. Eine angeblich aus Haydns Besitz stammende Viola da gamba mit dem Zettel „Martin Voigt in Hamburgo me fecit, 1726" wurde 1871 vom Londoner „South Kensington-(Victoria and Albert-)Museum" angekauft[4] und ist bisher das einzig aufgefundene Zeugnis seiner Kunst geblieben: ein mit reicher Einlegearbeit (Gestalten von Apollo, Venus, Merkur und Diana) verziertes Instrument, das an Tielkes Meisterhand gemahnt. — Aus dem Leben des Magnus Andreas Meyer ist nur bekannt, daß sein Name am 27. Februar 1733 im Retardatenbuch der Hamburger Bürgerliste vorkommt[5]. Ein geschmackvoll ausgestattetes Violoncell v. J. 1752 ist Eigentum des Hamburger Museums; es stammt aus der Sammlung Chr. Hammer-Stockholm[6]. — Jacob Heinrich Goldt ist als Sohn des bereits genannten Samuel G. um 1700 zu Lübeck geboren. v. Lütgendorff (II.[3] 173) sagt von ihm: „Er dürfte bei seinem Vater gelernt haben und ging dann nach Hamburg, wo er wahrscheinlich bei Tielke arbeitete, an

[1] Joh. Christoph W. (1728—99), bekannter Hamburger Musikalienhändler (s. Gerbers neues Lexikon, IV. 558).

[2] „Neues ... Lexikon der Tonkünstler" I (1812), Sp. 6.

[3] Nr. 5 (Coll. Clapisson). Vgl. den Katalog von G. Chouquet ([2] 1884, p. 8): „... Die Decke ist mit Goldzeichnungen verziert, das Griffbrett mit Edelsteinen belegt; der Kopf des Halses und die Ornamente sind aus Elfenbein. Nach einem französischen Wappenschild hat die Violine zweifellos zur Hofkapelle König Ludwig XIV. gehört".

[4] Katalog von Carl Engel ([2] 1874), p. 263 Nr. 1298, 1298a (Bogen).

[5] H. Nirrnheim, a. a. O. S. 140.

[6] Vgl. die Beschreibung in dem 1893 zu Köln erschienenen Katalog, S. 118 Nr. 1339. (Das Instrument enthält übrigens einen Reparaturzettel von F. Wulff, Kopenhagen 1791.) — Vgl. auch v. Lütgendorff II.[3] 334.

dessen Art seine Arbeiten erinnern. Er gehörte zu den besten Hamburger Lauten- und Geigenmachern; merkwürdigerweise ist im Hamburger Archiv nichts über ihn zu finden ... Verheiratet war er mit Dorothea Elisabeth Honstede aus Lübeck". Nach einem erhaltenen Geigenzettel war er noch 1767 tätig; als sein Todesjahr ist 1775 überliefert. Von ihm kennt man je eine Laute und Theorbe im Londoner Museum[1] und eine Laute v. J. 1742 in Stockholm; eine 1754 datierte Violine war im Versteigerungskatalag der Selhoffschen Sammlung (Haag 1759) verzeichnet.

* * *

Im biblischen Alter von fast achtzig Jahren ist Joachim Tielke am 19. Sept. 1719 zu Hamburg gestorben. Was nach seinem Tode aus seinem Werkstattnachlaß geworden ist und wer seine Nachfolgerschaft angetreten hat, ist unbekannt geblieben. Jedenfalls hat von den vier Söhnen keiner den väterlichen Beruf ergriffen, wohl aber rühmt Pastor Heinson in seiner Festpredigt „die Geschicklichkeit etlicher seiner ... Söhne ..., solche neue Instrumenta (... welche die Musicalische Welt vor dem nie gesehen; wol aber so viel mehr bewundert hat/ ...) zur Freude ihres lieben alten Vaters künstl. zu tractiren". Dies gilt in erster Reihe von dem ältesten Sohne, Gottfried (geb. 29. August 1668), der Musiker wurde und sich das Lieblingsinstrument des Vaters, die Viola da gamba, erwählte, deren Spiel damals in den in engen Kunst- und Handelsbeziehungen zu England stehenden norddeutschen Hansastädten eifrig gepflegt wurde[2]. Er war vermutlich ein Schüler des tüchtigen Hamburger Rats-Violdigambisten Joachim Lose[3] und ist wohl mit dem Violagambisten Thielken identisch, der 1695 in die herzogl. Kapelle zu Hannover eintrat[4]. Drei Jahre später ist er dort nicht mehr nachweisbar[5]; er wurde bald darauf Mitglied der Kasseler Hofkapelle, der er als „vortrefflicher Violdigambist" von 1700 bis 1720 angehörte[6]. Zwei (musikalisch recht unbedeutende) Gambensuiten von ihm („de Sig^{r}: G. Tielcke") haben sich in einem handschriftlichen Sammelband der Kasseler Landesbibliothek erhalten[7]. Am dortigen Hofe hat er jedenfalls eine angesehene Stellung bekleidet, denn in der mehrfach genannten Festschrift v. J. 1717 wird er als ... des Herrn Land-Grafen [Carl] von Hessen-Cassel ... Commissaire & premier Homme de la Chambre" tituliert. — Von Meister Joachims zweitem Sohne, Johann Christoffer (geb. 16. Jan. 1670), berichtet dieselbe Quelle, daß er bereits am 28. Dez. 1706 gestorben ist. — Der dritte Sohn (geb. 15. Aug. 1673), der den väterlichen Vornamen Joachim geerbt hatte, muß ein äußerst geschickter Kunstschreiner und Elfenbeindrechsler gewesen sein; in seinen jungen Jahren war er wahrscheinlich dem Vater bei der kunstvollen Ausstattung der Instrumente behilflich gewesen. Wie sein älterer Bruder Gottfried trat auch er in Hofdienste: der bekannte Frankfurter Reisende und Musikfreund Z. C. v. Uffenbach, der bei seinem Besuche in Hamburg im Februar 1710 ein von ihm verfertigtes „unvergleichlich Cabinet" — einen sog. Kunstschrank — bewundern konnte, sagt von ihm, daß er „anjetzo als Kammerdiener

---

[1] Katalog von K. Engel, p. 323, Nr. 71 — die Jahreszahl 1712 wohl verlesen — und p. 246, Nr. 4274.

[2] „... Es waren besonders Hamburg und Lübeck, Pflegestätten der Instrumentalmusik, die stets mit dem englischen Musikleben innige Fühlung unterhielten, welche fast alle deutschen Höfe mit Gambisten versorgten. Die Traditionen der englischen Künste bleiben gerade in Hamburg lange lebendig ..." (A. Einstein, „Zur deutschen Literatur für Viola da gamba ..." 1905, S. 24).

[3] Fehlt bei Eitner. Zwei Hochzeitsgedichte auf die Vermählung seiner Tochter (1697) sind im Katalog „Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs" unter Nr. 576 und 577 angeführt. — Loses Sohn und Nachfolger war offenbar Hieronymus Hinrich Lose, der in Mattheſons „Ehrenpforte" (S. 26) als „ein sonderbarer Künstler auf der Violadigamba und Violine" erwähnt wird.

[4] G. Fischer, „Musik in Hannover" (2 1903), S. 23. Gleichzeitig mit ihm kam der Lautenist Pignietta ins Orchester. „Ihr Gehalt von 300 Thlr. läßt auf eine größere Tüchtigkeit schließen".

[5] G. Fischer, a. a. O. S. 27.

[6] Gerbers Neues Lexikon IV. 356/57 (ohne Angabe des Vornamens).

[7] Vgl. das absprechende Urteil Einsteins (a. a. O. S. 40 [2]).

bey dem Herzog [Adolf Friedrich III.] von Mecklenburg-Strelitz" sei[1], während ihn die Festschrift zur goldenen Hochzeit 1717 als „der verwittweten Hertzogin von Mecklenburg / ... Secretarius" bezeichnet. — Der jüngste Sohn endlich, Martin Gabriel (geb. 10. August 1685), wurde ein angesehener Kaufmann und war später Oberalter der Hamburger Kaufmannschaft. Er starb erst am 19. Dezember 1765, erreichte also dasselbe hohe Alter wie der Vater.

Ein Memorial Joh. Kuhnaus

Von

Arnold Schering, Halle a. d. S.

Die zweihundertste Wiederkehr des Todestages Johann Kuhnaus in diesem Jahre mag den Abdruck eines Schriftstückes rechtfertigen, das seinem Charakter nach in unmittelbare Nähe der von Spitta (J. S. Bach, II, 853 ff.) mitgeteilten fünf Memoriale Kuhnaus gehört und gleich diesen einen Einblick in die vielfach unwürdigen Zustände gibt, unter denen Bachs Vorgänger in Leipzig zu arbeiten hatte. Aus dem Anfang des Jahres 1711 stammend, beschließt es, wie es scheint, jene für Kuhnau so kränkenden Händel seit dem Weihnachtsfeste 1710, da sein eigener Schüler, Joh. Friedr. Fasch, es gewagt hatte, dem Lehrer die Mitwirkung beim neueingerichteten akademischen Gottesdienste in der Paulinerkirche streitig zu machen. Über diese Angelegenheit ist ausführlich in B. Engelkes Dissertation über J. Fr. Fasch (1908) die Rede. Kuhnau hatte in dieser Streitsache den Kürzeren gezogen und bei ihrem Hin und Her wahrscheinlich eine Gereiztheit entfaltet, die die Behörden verstimmte. Denn kaum ist der Fall beigelegt (das Schreiben spielt darauf an), als von Seiten des Rats eine Rüge über unberechtigte Mitwirkung des Thomanerchors in der Universitätskirche einläuft. Kuhnau hatte versäumt, den vom Rate verordneten Schulvorsteher um Erlaubnis zu fragen, und sieht sich nun zu umständlicher Rechtfertigung gezwungen.

[Leipziger Ratsarchiv VII. C. 24. „Acta die hiesige Paulinerkirche betr."]

Magnifici, Hoch Edle, Veste und Hochgelahrte, auch Hochweise, Hochgeehrteste Herren und Patronen!

Nachdem Ew. Magnif. Hoch Edle und Hochweise Herrl. dieser Tage mir Deroselben Mißfallen darüber, daß ich mich zu der Music bey dem neuen Paulinischen Gottes-Dienste brauchen laßen, durch den Herrn Vorsteher unsrer Schule, Herrn Baumeister Lehmann entdecken laßen, so kan ich nicht umbhin, Denenselben alles, was mir darbey begegnet, und ich gethan, ausführl. zu erzehlen. Nehmlich es hat die löbl. Universitaet gleich den ersten Sonntag ihres angefangenen GottesDienstes ihren Lectorem zum Praecentore, und einen Studiosum zu dem Orgel Wercke,

[1] Zacharias Conrad v. Uffenbach, „Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen" (Ulm 1753), II. 88.

welches ich in die 10 Jahr unter meiner Hand gehabt, ohne mein geringstes Wißen bestellet. Dieweil ich nun, was das Orgelwerck betrifft, leicht sehen konte, wie viel praejudicirliches meinem juri quaesito sonderlich aber meiner gantzen Kirchen Music hieraus entstehen könte, so protestirte ich darwieder, und wollte das einmahl mir anvertraute Werck keinen andern überlaßen. Die löbl. Universitaet hörte mich mit dieser meiner Protestation, approbirte die jetzt angeführten Ursachen, und gab mir das Werck mit dieser Concession wieder, daß wenn ich nicht füglich daßelbe iñer persönlich spielen könnte, ich nur einen gewißen Studiosum dazu stellen möchte. Solches ist auch solcher Gestalt geschehen, daß ich in meinen Diensten, welche Ew. Magnif. HochEdlen und Hochweisen Herrl. ich schuldig bin, nicht das allergeringste versäumet. Am Luther Feste machte ich der Gewohnheit nach eine Music, und stellte meinen ordentlichen Chor von Thomas Schülern, Stadt Pfeiffern und Studiosis auff. Darauff ließe Ihre Magnif. der Herr Bürgermeister Winckler mich wißen, daß E. HochEdler und Hochweiser Rath nicht gesonnen wäre die Schüler außer zur Music zu denen Academischen Orationibus und andern Solennien ohne vorhergehende Begrüßung folgen zu laßen. Dieses cachirte ich nun so lange, alß keine Music von der löbl. Universitaet weiter verlanget wurde, und zwar bloß zu Verwahrung meines daselbst erlangten Rechtes. Unterdeßen gehorchte ich des Hochlöbl. Raths Collegii Willen hierinne schuldigst, schickte keine Schüler, wie sonsten geschehen, an dem Bußtage in ihre Kirche, machte auch am 1 sten Advent Soñtage und den 1 sten Weynacht Feyer Tage bey ihrem neuen Gottes Dienste keine Music. Die folgenden 3 Feyer Tage gleich darauff wurde, nachdem das Verboth wegen der Schüler endlich eclatiren müssen, ein großer Chor von einem Collegio Musico, darunter der vornehmste Theil aus meinen gewesenen Thomas Schülern bestehet, von einem, 2 oder 3en derer Herren Professorum, welche bey der löbl. Universitaet und ihren Kirchen Bau viel zu sprechen haben, nicht ohne meine Bekränckung auffgeführet. Alß ich nun auch darwieder mich beschweret, wurde durch die pluralitatem Votorum beschloßen, daß alle gemeine Sonntage die Figural Music eingestellet, und nur an Fest Tagen nach geendigten Gottes Dienste eine kurtze Music gemachet, die ich mit meiner besten Beqvemlichkeit nach geendigter Music in andern Kirchen durch Studiosos, biß die löbl. Universitaet mit dem HochEdlen Raths Collegio in ein beßeres Vernehmen gekommen, bestellen solte. Dieses habe ich die folgenden Feyer Tage über gethan, und nach Beschluß ihrer Predigt und Gottes Dienstes eine kurtze Music ohne Schüler gemachet, wozu die vornehmsten von der Music aus der Neuen Kirche, weil sie gesehen, daß meine gewesene Thomas Schüler sich recht wieder mich verschworen, und die übrigen auff gehetzet, aus freyen Stücken gekoñen, und mir geholffen. Und dieses habe ich alles in der ungezweiffelten Hoffnung gethan, es würden Ew. Magnif. HochEdlen, und Hochweisen Herrl. bey solcher Beschaffenheit, und da ich darunter so wohl was mein privat Interesse, alß das publicum, und meine Music in Haupt-Kirchen betrifft, leyden muß, hochgeneigt mir durch die Finger sehen. Dieweil mir aber auch diese Gnade, wie ich von H. Baumeister Lehmann vernoñen, nicht wiederfahren, sondern mir absolute zu ihrer Music was beyzutragen verbothen werden wollen, so übergebe Denenselben ich hiemit nochmahls dieses zur Überlegung. Daß wenn ich (1.) von der mir anvertrauten Orgel, oder dem an

deren ſtatt darinne befindlichen Positiv weggehen, und die von mir verlangte Music in Feyer Tagen, die ich (2.) mit meiner beſten Cōmoditaet ohne die geringſte Verſäumnüß meiner Denenſelben ſchuldigen Dienſte beſtellen kan, wegginge, ſich (3.) meine Wiedrigen gleich mit ihrem ſtarcken Choro dabey einfinden, (4.) mein in die 10. Jahr genoßenes jähriges fixum salarium an 20. fl. ſambt denen Accidentien von Doctoraten und andern solennen orationibus an ſich bringen, (5.) große Musiqven, weñ es ihnen einfiele, machen, alle Studiosos (6.) mir entziehen würden, daß ich alſo (7.) auff unſern ordentlichen Choris mit meinen armen Schülern und Incipienten zu meiner continuirlichen Bekränckung und zum höchſten Despect unſrer Music in den Haupt Kirchen verlaßen ſtehen müßte, da ich hingegen (8.) weñ ich die von meiner wenigen Perſon begehrte Music dirigirte Meinen HochEdlen Herren Patronen nicht den geringſten Wiederwillen erwecken, (9.) allen Schaden unſerer ordentlichen Kirchen Music verhüten, (10.) bey meinem lucello ungekräncket bleiben, (11.) die auff dem Academiſchen Choro willig zuſammen gekommene Studiosos und Adjuvanten an mich bringen, und weil (12.) zu denen jetzigen Musiqven ſonderlich ſehr viel exercirte Leute erfodert werden, (13.) das Auffnehmen und den Ruhm der Music unſerer Haupt Kirchen, ſo ich ſo hoch als mein Leben ſchätze, mit Gottes Hülffe ſehr befördern könte.

Dieſem allen nach gelanget an Ew. Magnif. HochEdle und Hochweiſe Herrl. mein unterthänigſtes und inſtändiges Bitten, Sie geruhen mir iñer die Gnade zu erzeigen, und mich bey der längſt gehabten Possess des Academiſchen Chori zu laſſen, und die Direction ihrer projectirten kurtzen und wenigen Music zu concediren. Ich verſpreche dabey nicht das geringſte von meiner ordentlichen Music zu verſäumen und weder von Schülern noch unſern Kirchen Instrumenten etwas zu gebrauchen, ſondern auff alle Weiſe Denenſelben mich gefällig und gehorſamſt zu bezeigen alß

Ew. Magnif. HochEdlen und Hochweiſen Herrl.

unterthäniger und Dienſt gehorſamſter
Johann Kuhnau
mpp.

Leipzig,
den 17. Jan: 1711.

[An E. HochEdlen / und Hochweiſen Rath der Stadt Leipzig, unterdienſtliches Memorial.]

Über eine Antwort des Rates iſt nichts bekannt. Einen ähnlichen Strauß hatte Kuhnau noch einmal, acht Wochen vor ſeinem Tode, auszufechten. Diesmal liegt jedoch nur ein kurzes Protokoll des Oberſtadtſchreibers Menſer vor, aus dem ſich zugleich ergibt, daß die Spannung zwiſchen Rat und Konſiſtorium, welche bei der Einweiſung Bachs beinahe zu einem öffentlichen Konflikt geführt hätte (Spitta, a. a. O. II, S. 10), bereits unter Kuhnau beſtand. Es heißt dort (Ratsarchiv, VII. B. 117. fol. 218):

Den 4. Aprilis 1722. H. Johann Kuhnau, Cantor an der Thomas Schule erſchien auf erfordern und wurde von dem iezo Regierenden Herrn Bürgermeiſter ihm vorgehalten, daß er wegen herleihung der Schüler in die Neue Kirche zur Passions-Music Schwierigkeit gemachet, auch bey anſtellung der Passion-Music in der Thomas Kirche wegen der permission bey wohlgedachten Herrn Bürgermeiſter

sich nicht gemeldet, sondern sich diesfalls an das Consistorium gewendet, daß er sich dergleichen in Zukunfft enthalten und seine Gebür bezeigen solte. Welcher zwar solches zu entschuldigen suchte, des Herrn Bürgermeisters Magn. aber ließe es bey der Andeutung bewenden.

Die Jahresversammlung der Mitglieder des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg am 19.—21. Juni 1922

Von

Johannes Wolf, Berlin

Es ist bekannt, wie die musikwissenschaftliche Welt einst frohlockte, als der Gedanke einer fürstlichen Millionenstiftung zu ihren Gunsten lautbar wurde. Unsere Disziplin, die bisher meist nur als ein Stiefkind der Wissenschaften behandelt worden war, sollte damit vor vielen andern Wissenszweigen einen Vorsprung erhalten. Der Umschwung der Verhältnisse vernichtete aber vieles und ließ auch den Gedanken einer großzügigen Förderung unseres Wissensgebietes zu nichte werden. Immerhin blieb noch manches Erfreuliche bestehen: ein wissenschaftliches Heim mit trefflicher Fachbibliothek und angegliederter Musikschule, ein Fachorgan, das „Archiv für Musikwissenschaft" und die Möglichkeit der Unterstützung einiger dringlicher wissenschaftlicher Aufgaben. Aber auch diese Möglichkeit schien der zunehmenden Entwertung des Geldes zum Opfer fallen zu wollen. Dazu raubte der Tod dem Institut seinen kräftigsten Förderer, den organisatorisch hochbegabten Direktor Prof. Dr. Carl August Rau. Zwar sprang opferwillig der mit allen Fäden des Unternehmens wohlvertraute ständige Sekretär Prof. Dr. Max Seiffert sofort in die Lücke, konnte aber den Verlust Raus, der in der äußeren Förderung des Instituts seine ganze Lebensaufgabe erblickte, nicht ganz vergessen machen.

Trübe Gedanken waren es somit, die die Mitglieder zum Stiftungstage begleiteten, Sorgen um das Wohl und Wehe der jungen Institution. Nur wenige waren dieses Mal dem Rufe gefolgt, mochten teils die hohen Reiseunkosten abschrecken oder auch die wenigen künstlerischen und gesellschaftlichen Veranstaltungen nur eine geringe Zugkraft ausüben. Die Bürgerschaft hatte mit dem Fürsten das schöne Recht für sich in Anspruch genommen, die Teilnehmer in ihren Häusern zu beherbergen, voran Herr Bürgermeister Wiehe, der lebendigstes Interesse an der Institution bei jeder Gelegenheit bekundete. Gleich die erste Begrüßung ließ die bange Frage nach der Zukunft des Instituts, die den Tenor der ganzen Tagung abgab, in den Vordergrund treten. Die Jahresversammlung brachte erfreulicherweise eine völlige Klärung der finanziellen Lage und ließ den festen Entschluß erkennen, die Aufgaben des Instituts nach Maßgabe der zur Verfügung stehenden Mittel weiter durchzuführen. Auf jeden Fall soll die Vierteljahrsschrift, das „Archiv", gehalten werden. An den Beratungen hatte der Vorsitzende der „Gesellschaft der Freunde des Fürstlichen Instituts", Herr Prof. Dr. Minde-Pouet, lebendigsten Anteil. Seinem warmherzigen und zielbewußten Eintreten ist es vor allem zu danken, daß greifbare Ergebnisse aus den Beratungen herausſprangen. Die Opferwilligkeit eines ausländischen Mitgliedes sicherte die Geschäftsführung für mehrere Jahre; die Hilfsbereitschaft der „Gesellschaft der Freunde" stützte die

Opferwilligkeit der Herren Verleger, deren Leistungen angesichts der überaus schwierigen Lage uneingeschränktes Lob verdienen.

Aus den Neuwahlen gingen die Herren Prof. Dr. Kroyer und Schneider als Senatoren für das Jahr 1922/23 hervor. Außerdem wurden zu ordentlichen Mitgliedern die Herren Prof. Dr. Wilibald Gurlitt (Freiburg), Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Georg Thouret und Prof. Karl Straube ernannt. Die Versammlung sprach ihrem selbstlos wirkenden Sekretär, der mit großem Geschick die schwierigen Verhältnisse zu meistern gewußt hatte, ganzes Vertrauen aus.

Eine treffliche Kammermusik krönte die Tagesarbeit. Herr Prof. Karl Klingler brachte im Verein mit den Herren Sarto Kowalewski (Berlin), B. Groß (Bückeburg) und Prof. Dr. Max Seiffert in mustergültiger Weise Werke von J. Vierdanck, A. Corelli, Händel und Johann Sebastian Bach zu Gehör.

Der eigentliche Stiftungstag vereinigte am frühen Morgen bei strahlender Sonne die Mitglieder am Grabe ihres verstorbenen Direktors. Mit herzlichen Worten des Gedenkens und feierlichem Gelöbnis, sein Werk durch alle Nöte hindurch tragen zu wollen, legte Max Seiffert im Namen aller einen Kranz am Grabe nieder. Die gehaltene Stimmung klang in der nahen Stadtkirche in Bachschen Werken aus, mit denen Frau Erna v. Hößlin und der Barmer Musikdirektor Herr Deetjen die Hörer erbauten.

Die öffentliche Feier des Stiftungstages, welche unter reger Beteiligung der Behörden und der Bürgerschaft vor sich ging, brachte tief empfundene Gedächtnisreden der Herren Prof. Seiffert und Smend auf die verstorbenen Mitglieder Rau und Herold und einen formvollendeten Vortrag des Senators Prof. Dr. Hermann Müller (Paderborn) über „Musikauffassung im 13. Jahrhundert". Die musiktheoretische Bedeutung Roger Bacons, der an der Oxforder Universität mit seiner mathematisch-physikalischen Einstellung bahnbrechend wirkte, wußte er so interessant und begeistert zu schildern, daß selbst die der Materie fremd gegenüberstehende Bürgerschaft aufmerksam lauschte und dankbar Beifall zollte. Eine gediegene Umrahmung fanden die Vorträge durch die stilvollen Wiedergaben des Stadtorchesters unter der feinfühligen Leitung Franz v. Hößlins, der sich freundlichst für diese Tagung dem Institut zur Verfügung gestellt hatte. Eindrucksvoll war vor allem die Wiedergabe des Trauermarsches aus Händels „Saul" als Einleitung zu den Gedenkreden. So reihte sich eine abgeklärte Leistung an die andere, und wohl keinem der Anwesenden blieben die hohen Ziele des Instituts verschlossen.

Alle geselligen Veranstaltungen wurden zurückgestellt zugunsten produktiver Arbeit im Dienst des Instituts. Selbst als zu später Abendstunde sich die Teilnehmer im Waldhause zusammenfanden, bildeten die Interessenfragen des Instituts den Grundakkord.

Der letzte Tag gehörte den Beratungen der „Gesellschaft der Freunde des Fürstlichen Instituts", die ihre Mitglieder mit der wohlgelungenen Faksimile-Wiedergabe eines Heinrich Schützschen Liedes auf den Tod seiner Landesfürstin vom Jahre 1623 erfreute. Es handelt sich um jenen arioſen Gesang „Grimmige Gruft", den Karl Lütge in der Kretzschmar-Festschrift 1918 nach einem damals verschollenen, ihm nur in Abschrift vorliegenden Einblattdruck veröffentlicht hat. Inzwischen war der Preußischen Staatsbibliothek der Erwerb des Originaldruckes gelungen.

Das Düsseldorfer Tonkünstlerfest

Von

Herm. Springer, Berlin

Düsseldorf war S[illegible]ung, Aktion, Kampf. Die Zeiten wohlbehüteter Behaglichkeit, die als altersschwaches E[illegible]xnieren verdächtigt werden konnten, sind im Allgemeinen Deutschen Musikverein vorüber. Niemand wird mehr die Klage erheben können, daß er auf dem alten Besitz ausruhe und suchenden Talenten die Lebensluft abschneide. Die neue Generation hat sich den Eingang erkämpft, auf [illegible]n sie nach den Zielen und Satzungen des Musikvereins ein nicht abzustreitendes Recht hat. Nun platzen die Extreme aufeinander und neuer Stilwille rennt mit Ungestüm gegen sorglose Tradition an. Ohne schmerzhafte Reibungen geht es dabei nicht ab und die vergnügte Feststimmung kommt dabei beträchtlich zu Schaden. Aber die Tonkünstlerversammlungen haben durchaus nicht einem ungestörten Genießertum zu dienen. Sie sind der Kampfplatz, auf dem sich das ehrlich und ernsthaft vorgebrachte Neue erproben soll, und in unserer zerrissenen Zeit erweisen sie mit dem willigen Gegeneinanderstellen der Kräfte ihr Daseinsrecht. Nur blinder Parteifanatismus wird diese Einsicht verleugnen.

Die Heimat des Malkastens und der Niederrheinischen Musikfeste hatte den Allgemeinen Deutschen Musikverein zum erstenmal zu Gaste. Das mag seine guten Gründe gehabt haben. Die Düsseldorfer Tradition und der Geist der „neudeutschen" Musik konnten schwer zusammenkommen. Mit der Abgeschlossenheit Düsseldorfs in Kunstdingen ist es freilich schon lange vorbei. Aber im Herzen der Eingesessenen wirkt die Überlieferung bewußt oder unbewußt nach. Den Geist des Ortes und seine unbekümmerte Lebens- und Musizierfreude predigte die Symphonie von Ewald Straesser. Der unverdiente Beifallssturm, der das Werk im ersten Orchesterkonzert begrüßte, war wohl nicht nur Sympathiebeweis für den rheinischen Landsmann, sondern ein Stück Parteibekenntnis. Diese fünfte Symphonie, die in dem gefälligen zweiten Satze den glücklichen Musikeinfall einer schlichten Liedmelodie mit Behagen auskostet, läuft in einem flachen Mendelssohntyp aus und treibt die Anspruchslosigkeit weiter, als es in symphonischer Unterhaltung verstattet ist.

Solch beschauliches Orchestermusizieren eines behenden Könners stand in den Stürmen unruhvoller Problemkunst vereinsamt da. Schüler von Schönberg und von Schreker hatten das erste Wort. Karl Horwitz, einer der älteren aus dem Schönbergkreise, der noch an der Grenze zur Atonalität steht, erreicht in einer kräftig gestrafften „Symphonischen Ouvertüre" tragische Gefühlsspannung. Alois Haba ist jetzt schon beim Vierteltonsystem angekommen und hat dessen Möglichkeiten in fertigen Werken ausprobiert. Die „Symphonische Phantasie" für Klavier und Orchester, die in Düsseldorf vorgestellt wurde, begibt sich noch nicht in die Gefahren dieses trügerischen Neulands: sie geht auf freieste Linienführung und Bewegungsfülle der hochgeschichteten chromatischen Stimmen aus. Noch bleibt der großangelegte Versuch zu sehr Studie, und man bedauert den Mangel an Beschränkung. Aber hier ist mehr als Wille zum Experiment. In der herben Polyphonie, deren Gang besonders in den Solostellen des Klaviers anschaulich wird, kommt es zu Gefühlsentladungen von eigener Stärke, und der Ernst der künstlerischen Arbeit drängt sich unabweisbar auf.

Besonnenheit und sparsame Kraftverteilung, die diesem wuchtigen Bau fehlt, gibt dem op. 1 von Anton von Webern die feste Stütze. Webern gehört zur nächsten Schönberggefolgschaft. Er hält sich an die gebundene Form der Passacaglia, wirkt durch gedämpfte Farben, vermeidet Aufdringlichkeit und Überladung. Von Ausdrucksschwere entlastet, vermag das Stück seine Gedanken klarer und eingänglicher mitzuteilen und hebt sich schon dadurch vor anderen gleichgerichteten Versuchen heraus.

Den neuesten Typ eines Expressionismus, der nur die „Intensität" anbetet, stellte die symphonische Musik des jungen Bochumer Kapellmeisters Emil Peeters auf. Sie ist für (ein höchst üppiges) Kammerorchester, Sologeige und Sopranstimme geschrieben, zieht verzückte Verse von Stefan George heran und zerfließt in hemmungslosen Ekstasen. Lyrischer Überschwang ist alles: aber die Aufgabe ist nicht bezwungen, die Melodiephrase, die sich aus Schweben und Flimmern herauslöst, ringt vergebens nach eindringlicher Aussprache. Ein böser Zufall wollte es, daß der dirigierende Komponist eigensinnig abklopfte und es mit dem Orchester verdarb — eine Episode, die weiterhin aufgespeicherte Nervositäten zu unerfreulicher Entladung brachte.

Ein Zufall war es auch, daß auf diesen verfehlten expressionistischen Vorstoß ein schwaches Stück älterer Observanz gesetzt wurde. Die einsätzige Sinfonia patetica von Georg Graener ist ein verlegener Wagnernachklang und im Vergleich zu anderen Arbeiten des Musikers auffallend dürftig; mit ihrem programmmusikalischen Einschlag ringt sie sich nirgends zu straffer und selbstständiger Führung durch, sondern reiht immer wieder wagnerisch gerichtetes Gedankenmaterial ratlos aneinander. Als Ertrag an Orchesterkunst behaupteten sich also ein paar Arbeiten von ernsthaften Talenten aus dem atonalen Musikbereich, die vor dem Verdacht eines Konjunkturradikalismus sicher sind.

In der Buntheit der Kammerabende war das Bild nicht so scharf auf die Extreme eingestellt. Der Wiener Paul Amadeus Pisk, der ebenfalls dem Schönbergkreise nahesteht, zeigte sich in einer Violinsonate als kultivierter und nachdenklicher Musiker, der durch Züge von bewegter Anmut fesselt. Abseits von neuen stilistischen Bahnen hält sich ein liebenswürdiges und bescheidenes Streichquartett von Wilhelm Knöchel, das in guter Formung und mit herzlicher Wärme manches Eigene sagt. Dann ergab das bereits in Berlin vorgestellte Streichquartett von Artur Schnabel einen starken Eindruck. Ein blutwarmes Stück, hier und da gewaltsam, an neue Stilprobleme rührend, von erwärmendem musikantischen Einschlag. Leidenschaftliche Energie, kapriziöse Anmut, die mit flüchtig zuckendem Rhythmus spielt, gefühlter Gesang, monologisches Pathos kommt frei und bildhaft zusammen, und das Improvisatorische, das der straffen Formgebung im Wege steht, gibt vielleicht einen besonderen Reiz. In den Liederbeigaben fesselte Wolfgang von Bartels mit Gesängen zu Versen mittelhochdeutscher Dichter, in denen die alte deutsche Liedmelodie innig und kernhaft erneuert wird, der Schrekerschüler Horenstein stellte etwas ungleichwertige Stücke neuer Faktur entgegen, Alexander Jemnitz gestaltet zart und einprägsam Hofmannsthal, Morgenstern, Schlaf. Neue Ausblicke eröffnete endlich ein Werk von Philipp Jarnach. Dieser junge, mit Deutschland eng verwachsene Spanier hat schon durch sein Quintett Aufsehen erregt, dessen ganz persönlich gefügte, unverrückbare Polyphonie ein starkes formbildendes Vermögen und eine von innen heraus gestaltende, festbeherrschte Energie zeigt. In Düsseldorf wurde eine Sonatine für Flöte und Klavier vorgeführt und sie war vielleicht das einzige neue Werk, das ungeteilte Zustimmung fand. Ihre aus modernem Geiste strömende Musikalität, ihre feine Linienführung ließ die kultivierte und festgeprägte Art des jungen Musikers erkennen. Ein verheißungsvolles Probestück, das an Busonis Ideal einer „neuen Klassizität" heranführt.

Die Festoper der Tonkünstlerversammlungen ist fast immer eine peinliche Angelegenheit. Der große Kraft- und Kostenaufwand erhöht die Verantwortung der Auswahl. Gewöhnliche Gebrauchskunst, die sicheren Erfolg verspricht, gehört nicht an diese Stelle, und an gefährliche Probleme setzen die Bühnen ungern mühselige und unbelohnte Arbeit. „Anneliese", von Carl Ehrenberg, dem neuen Kapellmeister an der Berliner Staatsoper, fällt weder unter die eine noch unter die andere Kategorie. Sie ist das Werk eines ernsthaften und hochstrebenden Künstlers, aber es fehlen die Eigenschaften, die ein frisches Bühnenleben sichern, und es fehlen auch die starken inneren Kräfte. Ehrenberg hat einen von Andersen stammenden Stoff nicht ohne Gewaltsamkeit in drei Akte auseinandergezogen. In der Öde des Meeresstrandes rollt eine balladenhafte Handlung ab: Schuldgefühl und Gewissensangst einer unehelichen Mutter, die ihrem Kinde die ersehnte Liebe verweigert hat, verdichtet sich in gespenstischen Visionen, unter denen man menschliches Ethos

und inneres dramatisches Geschehen spürt. Die Phantastik dieser Szenen ist gut gesehen und vermag bildhaft zu packen: sonst überwiegt der Eindruck einer geschickt bewegten Theatermusik. Der guten, nur im Szenischen des letzten Aktes arg vergriffenen Aufführung, die mit den Mitteln der Stilbühne arbeitete, fehlte es nicht an Beifall: im übrigen war das in seiner künstlerischen Haltung achtenswerte Werk am falschen Orte. Gerade hier erwartet man Neuartiges, Problemhaftes. Vielleicht ist die gegebene Festoper fürs nächste Jahr Busonis „Doktor Faust", der nun der Vollendung entgegenreift.

Dem Sinne einer solchen Festaufführung hätte vielleicht die „Heilige" von Manfred Gurlitt eher entsprochen. Er hat eine traumhaft stille Legendendichtung von Carl Hauptmann mit feinnerviger Musik durchfühlt. An dem Schlußabend hörte man daraus einige Szenen in konzertmäßiger Wiedergabe unter Leitung des jungen Komponisten. Seine Musik, die vielleicht an den letzten Mahler denken läßt, sagt Wesentliches ohne Übersteigerung der Mittel, enthüllt seelische Vorgänge mit sicherer Intuition und einer scheuen Zartheit. Sonst war dieser Abend der Chorkunst vorbehalten. Von Neuem brachte er eine große Kantate: „Natur" von Victor Merz, die sich auf hellen, andächtig erhobenen Hymnenton einstellt. Sie redet eine gebildete und klingende Tonsprache mittlerer Straußscher Linie und geht moderner Kühnheit auf dem Wege. Die Hochstimmung der naturphilosophischen Verse wird nicht immer erreicht, Formung und Ausdruck bleibt etwas klein und der wohlgemute Flug kommt nicht über das bescheidene Niveau einer ansprechenden Gebrauchskunst hinaus. An den beiden letzten Konzerten ließ man einen Meister der Vergangenheit reden: das unbekannte Klavierquintett von Max Reger, das im Besitz seines Lehrers Adalbert Lindner ruhte, kam zur Uraufführung. Ein Jugendwerk, kurz nach dem Tode von Brahms als eine Huldigung an den Verstorbenen entstanden, im Stil noch nicht belastet von der Unruhe des späteren Reger, frisch, melodiefroh und phantasiekräftig. Und zum Ausgang des Festes türmte sich der Hundertste Psalm auf und rüttelte mit dem Cantus firmus des Lutherchorals die müden Kräfte wach.

Die Ausführenden sollen nicht ganz vergessen sein. Der energische Festdirigent Carl Panzner mit seinem Städtischen Orchester und dem Musikvereinschor, voran, unter den Solokräften Eduard Erdmann, die Sängerin Maria Hartow, die die Gurlittschen Szenen höchst eindringlich gab, dann vor allem das Havemann-Quartett, dem man eine unübertreffliche Wiedergabe des Schnabelschen Werkes zu danken hatte.

Die Zündstoffe, die sich in der Spannung der vollgepackten Tage sammelten, wurden der Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins immerhin gefährlich. Es ist nicht tragisch zu nehmen, wenn Hitzköpfe in Temperamentsüberschuß gegeneinander stoßen, aber es blieb doch hier und da eine Verstimmung zurück, die das höchst nötige ungestörte Funktionieren des künstlerischen Aufnahmeapparats stören mußte. In der Versammlung wurde wieder die brennende Frage der Kulturabgabe erörtert, und Dr. Paul Marsop erhob als getreuer Eckardt seine mahnende Stimme. Dr. Rudolf Siegel kam mit weitgehenden Reformgedanken, von denen manche wohl die nächstjährige Versammlung in Gestalt von Anträgen beschäftigen werden; im übrigen wurden keine wesentlichen Beschlüsse gefaßt und man ging in Unruhe und zwiespältiger Stimmung auseinander. Dies darf aber nicht den Blick für das Positive der Düsseldorfer Tage verwirren. Es ist unrecht, von den Tonkünstlerfesten eine Auslese von Gipfelwerken und einen Paradeaufmarsch fertiger Meister zu verlangen. Sie erfüllen die Pflicht, den suchenden Talenten, die von ehrlichem Kunstwillen erfüllt scheinen, das Tor zu öffnen. Für viele Teilnehmer mag es unbequem und mühsam sein, künstlerische Abneigungen niederzukämpfen, Unbehagliches konzentriert anzuhören, triebkräftig scheinenden Ansätzen nachzuspüren. Aber gerade für die große Zahl derjenigen Musiker, die in engem Bau sitzen, fern von einem vielerlei verarbeitenden und herausstellenden Kunstzentrum, ist eine solche Überschau notwendig und kaum zu ersetzen. Niemand weiß, ob das, was man heute auf neuem Grunde zu bauen sucht, festen Zukunftsbestand verspricht. Übergangswerke haben einen schweren Stand. Aber wer will sich vermessen, von unserer Zeit mehr zu fordern?

Moderne Kammermusik und Mozartfestspiele in Salzburg

Von

Th. W. Werner, Hannover

Die in den von einem Wiener Komitee ins Leben gerufenen „Internationalen Kammermusik-Aufführungen" in Salzburg dargereichte Fülle des nach Art und Güte keineswegs homogenen Stoffes — in jedem der sieben Konzerte kamen etwa zehn Meister mit zum Teil mehrsätzigen Werken zu Wort — gestattete dem Hörer, durch Vergleich der Strömungen zur Einsicht über Richtung, Zeitmaß und Ziel der uns alle erregenden Bewegung neuen Wollens zu gelangen. Das Deskriptive ist bis auf einige Reste, die sich als bukolische Elemente sonderlich in der französischen Kunst halten, gewichen: der neue Geist, naturfern, spricht in Klingstücken (Sonaten) und zwingt Streich- und Blasinstrumente zur Offenbarung des letzten Geheimnisses ihrer selbst und in glücklichen Fällen des aus ihrem Klange redenden Menschen. Denn nicht mehr „der Garten im Regen" (oder wars „der Regen im Garten"?) ist Gegenstand der Bemühung, sondern allein der Mensch, das Ich. So ist es natürlich, daß sich der neue Sinn glücklicher als in dem einem Text verhafteten Liede, in der Instrumentalmusik ausprägt; denn diese Regung geht nicht wie die vor dreihundert Jahren einsetzende von der Literatur aus. Sonst aber besteht zwischen den Bestrebungen der Florentiner Humanisten und denen der heutigen Jugend die Ähnlichkeit der Pole: sie sind sich gleich, tragen aber umgekehrte Vorzeichen. Damals galt der Kampf dem Kontrapunkt, und er wurde zu Gunsten einer aus der harmonischen Logik ihr Gesetz empfangenden Melodik geführt; heute gilt er der Harmonik und wird zu Gunsten einer in Zeit und Raum frei ausschwingenden melodischen Linie geführt, die als Ausdruck wirkt und im Zusammentreffen mit ihresgleichen der Harmoniebewegung das Gesetz gibt. Die Forderung einer Umstellung unserer in klassisch-romantischen Idealen befangenen Hörtätigkeit wird also nicht abzulehnen sein und wäre mit dem Hinweis auf den Vorgang unserer Sehtätigkeit der neuen Malerei gegenüber von anderer Seite her zu begründen. Wer also, das eherne Band einer überkommenen Musikanschauung um die Stirn, die „interessanten Akkorde" zu erkennen, wer — es gibt deren auch in Wien — sie nachzubilden versucht, der geht irre, wie der Historiker sich täuscht, der die a cappella-Kunst nach den Gesetzen des Generalbasses bestimmt; er zeigt aber zugleich, daß es ihm auf das Artistische des neuen Ausdrucks, nicht auf das aus seelischen Gründen Emporgetriebene ankomme.

Ich weiß nicht, ob Eingang und Ausklang des Festes symbolisch gemeint, die hier stehenden Namen Richard Straußens und Arnold Schönbergs als Grenzfesten der ars nova des 20. Jahrhunderts zu nehmen waren; genug, es gab Grenzüberschreitungen nach beiden Seiten: rückwärts über Strauß hinaus und vorwärts über Schönberg; es gab auch Einiges, das überhaupt in der für unsere Zeit vorzüglich charakteristischen Ebene Strauß–Schönberg nicht oder nur mit unwesentlichen Teilen zu liegen scheint: die angelsächsische Kunst etwa und manches Stück der nordischen. So trug die internationale Veranstaltung keineswegs ein geschlossenes, dem Fortschritt

einseitig zugewendetes Gesicht, und das wird für ihre Urheber vielleicht eine Überraschung gewesen sein.

Die Wiener Gruppe, auf die als die Keimzelle sich das Interesse hätte vereinigen können, hatte zu viele, darunter auch gleichgültig lassende Liederkomponisten vorgeschickt; aber die drei Streichquartette, unvergleichbar untereinander, zeigten eine geschlossene Front: Anton von Weberns Werk gehört zu den, wenn auch nicht im Sinne der Temperamentsäußerung stärksten, so doch zu den durch Feinheit in der Aufspürung seelischer Bewegung fesselndsten Proben der Kunst um Schönberg, dessen Luft von anderem Planeten fühlendes Quartett in fis moll, das für die letzten Sätze die vox viva zu Hilfe nimmt, in seiner tragischen Größe alle Fragen nach technischem Detail verstummen macht; schon weit von ihm entfernt hat sich Egon Wellesz, der in dem von sich aus der Form nicht bedürftigen, ja ihrer Ausbildung abgeneigten Stile nach neuartiger Gewichtsverteilung, nach thematischer Verschränkung, nach stärkster Ladung der zum Unisono geneigten Linie mit sinnvoller Bezogenheit des Inhalts sucht. Hugo Kauder wußte durch den Stimmungsgehalt einiger Nachtgesichte, die er der Bratsche, dem Violoncello und dem Klavier anvertraut hatte, zu fesseln. Unter den Liedergaben von Ernst Kanitz, Egon Lustgarten, Karl Alwin, Wilhelm Grosz, Karl Horwitz, Rudolf Réti, Paul A. Pisk, Wilhelm Klein und Karl Weigl schienen die der drei zuletzt genannten Komponisten höhere Bedeutung zu besitzen.

Der von den Veranstaltern den Reichsdeutschen eingeräumte, (in Rücksicht auf Donaueschingen?) äußerst knapp bemessene Anteil enthielt aus der Feder des Frankfurters Paul Hindemith wiederum ein Streichquartett, das, von erstaunlicher Sicherheit in der formellen Bezwingung großer Gedanken, in echter Polyphonie und Polymetrik mit allen Teilen eine frische Reife der sittlichen und künstlerischen Persönlichkeit seines jugendlichen Verfassers bekundet.

Die Franzosen hatten die Société moderne d'instruments à vent entsandt, deren Mitglieder für die elegante, trotz gelegentlich satanischen Kontrapunkts stets durchsichtige, weil formal ungemein sicher gestaltete Kunst eines Darius Milhaud, Charles Koechlin, Artur Honegger und des ein wenig zurücktretenden Albéric Magnard mit größtem Glück warben; von Debussy gab es ein nachgelassenes Werkchen für eine Flöte („La Flûte de Pan").

Italien und Spanien stellten in Francesco Malpiero, Mario Castelnuovo-Tedesco, Ildebrando Pizzetti, in Manuel de Falla, Adolfo Salazar und Enriques Granados begabte Vertreter kleinerer Formen (Lieder und Klavierstücke).

England fühlte sich mit Gesängen aller Art von Ethel Smyth, Armstrong Gibbs, Gustav Holst, Gerrard Williams, Eugène Goossens und dem originellen Bax in der neuen Umgebung nicht recht behaglich; Artur Bliss unternahm in einem „Rout" für Instrumente und eine zusammenhangslose Silben einwerfende Singstimme die Belebung der Jannequinschen Programmchanson.

Amerika wartete mit zwei barocken Ungeheuern des begabten Ernest Bloch und mit einer noch nicht ganz ausgeglichenen Geigensonate von Leo Sowerby auf und zeigte in der Behandlung einer Niggermelodie („Molly on the shore") durch Percy Grainger eine amüsante Probe beißenden, aber völlig artistischen Humors.

Die Dosis nordländischer Kunst, die Ebbe Hammerik, Ture Rangstroem

und Poul Schierbeck in breit angelegten Gesängen gaben, reichten zur Gewinnung eines klaren Bildes nicht hin; aber Carl Nielsen wußte mit einer Geigensonate von männlich-geistvoller Haltung zu fesseln.

Einen vorzüglichen Eindruck machte eine Violinsonate von Willem Pijper aus Amsterdam, ohne indes mehr Geltung für den neuen Willen zu besitzen, als einige tschechische Lieder, die überdies nur durch eine gewisse Melancholie an ihre Heimat gebunden erschienen.

Von außerwienerischen Österreichern wäre Joseph Marx (erst seit kurzem in Wien) mit einer schönen Kantate und Klavierstücken, wäre Felix Petyrek (Berlin) mit einer bedeutenden Passacaglia für das Pianoforte zu nennen. Die Ungarn waren durch Béla Bartóks Geigensonate mehr als der jungen Bewegung zugetan legitimiert, denn durch Zoltán Kodály mit seiner hübschen Serenade für drei Streichinstrumente. Der Deutsch-Böhme Fidelio Finke hat sich der Natur bereits so weit entfremdet, daß er sich einzig an die wenden sollte, für die er seine Musik bestimmte: an Marionetten. (Ja, wenn sein Humor nicht so klapperdürr wäre!)

Aus der unübersehbaren Reihe der aus Frankreich, Italien, Dänemark, Holland, England, Amerika, Rußland, Tschechien, Österreich und Deutschland herbeigeeilten nachschaffenden Künstler sei neben dem Amar-Hindemith-Quartett aus Frankfurt wegen der übergroßen dichterischen Kraft seiner Exegese einzig der deutsche Klavierspieler Walter Gieseking genannt, so vortreffliche Leistungen auch sonst des Dankes wert gewesen wären.

Während sich dies (und mehr) vor einem aus mancherlei Rassen zusammengesetzten mondänen Publikum im großen Saale des schönen Mozarthauses begab, begannen im benachbarten Theater die Proben für die Mozartfestspiele. Der Gedanke, den Meister durch Festaufführungen seiner Werke in der von ihm nicht geliebten Vaterstadt zu ehren, wurde, seit er Tat ward — die ehrwürdige Gestalt Lilli Lehmanns sah man ab und an (in den Straßen der Stadt) — gern belächelt und mit Unrecht. Denn man hat zu erwägen, welchen Anteil die Stadt und die sie aufnehmende Natur an der Formung dieses genialen Wesens hatten. In dem schönsten Stück germanischer Erde — um den umbuschten Festungsfelsen schäumt die lebendige Salzach, durchströmte Wiesen breiten sich hin bis zu dem Fuß der phantastisch profilierten Kalkalpen — liegt ein Ort, der das Einfallstor italienischen Kunstgeschmacks mit Fug genannt wird, und dessen Zauber gerade die Verschmelzung des Unverwandten ist. Selten fürwahr erschien die Bedingtheit des Genies von der Umgebung seiner Kindheitstage so augenscheinlich wie hier, und Salzburg hat deshalb mehr als ein Zufallsrecht, sich Mozartstadt zu nennen, in seinem hübschen Theater Mozartfestspiele zu veranstalten.

Es waren für dies Jahr gewählt worden: „Die Entführung aus dem Serail", „Don Juan", „Figaros Hochzeit" und „Così fan tutte", auch die italienisch geschriebenen in bewährten deutschen Übersetzungen. Die Aufführungen wurden großenteils von den Kräften der Wiener Oper bestritten, deren stimmliche und musikalische Kultur über die verhältnismäßig geringe Güte des Orchesters (die Hauptmannschaft der Philharmoniker befand sich auf einer Kunstreise in Brasilien) zu trösten vermochte.

Vor den die Stimmung der Auftritte fast immer ausgezeichnet auffangenden Szenerien Rollers spielten sich vier Ausschnitte aus dem Leben der Menschheit ab,

die von der wunderbar zu nennenden künstlerischen und psychologischen Einsicht des Meisters ein umfassendes Zeugnis geben: welch eine Vertiefung des Verkleidungsmotivs auf dem Wege von Così fan tutte zum Figaro, welch innerer Abstand der harmlosen Türkenkomödie von dem dramma giocoso des Spaniers!

Die „Entführung" stand, was ihre Auslegung durch Schalk angeht, noch zweifellos unter dem Zeichen des Sichsuchens; auch wurde die Grenze des Singspielhaften nicht erkannt. Die stärkste Leistung bot die künstlerisch hochstehende Frau Kurz als Constanze.

Unter Straußens elastisch-beschwingter Leitung kam der „Don Juan" festspielmäßig heraus; Herr Duhan zeigte das Wesen des Wüstlings zunächst nur wie durch einen Schleier, der erst mit der auch technisch ausgezeichnet gemeisterten Arie in B fiel.

In der von Schalk betreuten „Figaro"-Aufführung glänzte die Vertreterin einer anderen Stilüberlieferung, Fräulein Rethberg aus Dresden mit gut behandeltem Stimmbesitz als Gräfin; Herr Duhan fand in Herrn Jerger einen verständigen Gegenspieler; Frau Schumann führte als Susanne eine gepflegte Stimme und darstellerische Munterkeit ins Feld.

Hinsichtlich stilistischer Geschlossenheit bedeutete die von Strauß geleitete Aufführung von „Così fan tutte" den Höhepunkt der Veranstaltung. Die Damen Mihacsek-Hüni und Anday, die das Schwesternpaar, die Herren Wiedemann und Kraus (München), die die Liebhaber darstellten, Frau Schumann als allerliebste Despina und in der Rolle des skeptischen Philosophen Herr Manowarda, alle standen mit besten Kräften am rechten Ort. —

In dem ersten der im Rahmen der Festspiele veranstalteten und Mozart gewidmeten Orchesterkonzerte brach Herr Schalk zwei der bekanntesten Symphonien, brach Frau Kurz zwei der bekanntesten Opernarien vom Zaune, worüber das liebe Publikum — es wird auch in internationalster Zusammensetzung stets das liebe bleiben — sein helles Entzücken bezeugte. Das zweite, unter Straußens Verantwortung vor sich gehende Konzert mußte ich den Besitzern von Edelvaluten überlassen, zu denen die deutsche Mark nicht zählt.

Das gegen das monumentale, von Poelzig entworfene Festspielhaus, dessen Grundstein in diesen Tagen im Park von Hellbrunn gelegt wurde, mündlich erhobene Bedenken in bezug auf seine Hörsamkeit sei hier wiederholt: wer die Arbeiten E. Michels über raumakustische Probleme kennt, der hat gegen eine, wenn auch durchbrochene Kuppel über kreisrundem Grundriß begründetes Mißtrauen: der Schalldeckel über der Bühne wird für Orchester, Chor und Orgel unwirksam sein.

Zweites Donaueschinger Kammermusikfest zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst

Von

H. K. Schmid, Karlsruhe

„Ohne Kampf kein Leben!" die Worte, in welche der Fürst zu Fürstenberg, der hochgesinnte Protektor des bedeutungsvollen Kunstunternehmens seine Rede am Schlusse des heurigen Kammermusikfestes ausklingen ließ, die jeder Strebende bejahen wird, könnten die Meinung erwecken, als sei es bei den Aufführungen zu einem lebhaften „für" oder „wider" gekommen. Dies war jedoch mit ganz geringfügigen Ausnahmen nicht der Fall. Beinahe unterschiedslos wurde alles aufgenommen. Das erschien mir als das Bedenklichste des augenblicklichen Erfolges einer zweifellos hochstehenden, besonders auch in der Wiedergabe der Werke hochstehenden Veranstaltung. So gleichartig wertvoll waren die zahlreichen Uraufführungen keineswegs. Nun soll es nicht meine Aufgabe sein, diese Bewertung im Einzelnen eingehender vorzunehmen, zumal mir dazu eine Einsichtnahme in die Manuskripte nötig wäre; aber es könnte für diesen Leserkreis nicht ohne Belang sein, zu erfahren, wie die dort dargebrachte Kunst auf einen Musiker gewirkt hat, der ohne nähere Vorbereitungen lediglich auf musikalische Eindrücke erwidert. Und wenn ich dabei einerseits auf jene „Befangenheit", die sich aus meiner eigenen musikalischen Entwickelung erklärt, nicht verzichten kann, so darf ich doch andrerseits betonen, daß ich die Bewegung unserer Künste in den letzten fünfundzwanzig Jahren auch nicht ganz verschlafen habe.

Das allen Künsten offensichtlich gemeinsame Zurückstreben zu frühesten Kunstepochen und deren Ausdrucksmitteln, jenes Vermeidenwollen alles vermeintlich Nichtempfundenen, äußerlich Konstruktiven, irgendwie achtsam Berechneten wäre an sich sympathisch. Bleibt nur die Frage, ob die neuen Werke als Niederschläge musikalischer Kraft und Kunst so überzeugend wirken, daß man sich guten Mutes zum Verlassen seines Standpunktes oder gar zum Verzicht auf eine Entwickelung verstehen könnte, in die man selbst hineingeboren ward und der man ein Leben reinster künstlerischer Erhebungen verdankt. Das klingt nun schon wieder recht rückständig, aber ich habe die Kunst nie in Modezeitschriften gesucht und so suche ich die Werte der in Frage stehenden Erscheinungen auch nicht in ihrer modischen, sondern in ihrer rein künstlerischen, musikalischen Bedeutung.

Wenn ich eine halbe Stunde lang fünf Musiker spielen höre, deren jeder für sich durchaus belangvolle Dinge erzählt, die es wohl wert sein könnten, organisch zu einem harmonischen Kosmos zu verwachsen, wenn es aber trotz aller Hingabe, oder meinetwegen gerade wegen solcher Hingabe des Hörers so klingt, und zwar fortgesetzt so klingt, als spielte jede Stimme aus einem anderen Werke, so halte ich die Frage nach dem musikalischen Fortschritt nicht für anmaßend. Ich persönlich erblicke auch in der Überwindung von Schwierigkeiten meist einen Hauptanreiz für das Schaffen, wie für jede große Leistung und damit für den Genuß des Geschaffenen; und ich bin der naiven Anschauung, daß Polyphonie und Komposition mühelos, reizlos, geistlos werden, wenn ihre Kunstmittel nicht zur Harmonie zusammenwirken. Der Zwang zur Harmonie schließt Phantasie und seelische Empfindung ebensowenig aus, wie das bloße Nebeneinandermusizieren sie zur Voraussetzung hat. Es bedarf also m. E. durchaus nicht der Erfindung neuer Worte, sozusagen eines neuen Alphabetes, um etwas Neues zu sagen, neuer Zahlenbegriffe, um etwas Neues zu errechnen. Es bedarf aber Kraft, Ausdruck, Charakters, um auf dem Wege, den unsere Meister gegangen sind, das Ziel zu suchen.

Daß dieser Weg noch gangbar ist, zeigten Arbeiten wie das recht gute Quintett in einem Satz von Max Butting, eine Triosonate von Hermann Grabner, zeigten auch reine Anfänger-

arbeiten wie die groteske Fuge für Streichquartett von Rudolf Dinkel und das schon etwas höher stehende Quintett in einem Satz von Richard Zöllner; ferner die im Klaviersatz gar zu dürftige, aber stimmungsvolle Sonate für Klarinette und Klavier des Schweizers Reinhold Laquai und die empfindungsreichen Gesänge nach Gedichten des Michelangelo von Eduard Schröder.

Die Lieder aus der Edda von Hans Jürgen von der Wense sind gar zu äußerlich massiv; ihre primitive Deklamation und ihr plastisches Gepräge — Eigenschaften, die in sublimerer Form auch Meister wie Schubert, Loewe, Brahms und natürlich Wagner nicht fremd waren, wären an sich zu begrüßen, sind aber zu einseitig und andauernd ausgeschlachtet. (Das A dur-Nachspiel des letzten Liedes ist in jeder Hinsicht eine böse Entgleisung.) Im Übrigen ist die Art dieser Eddastrophen nicht nur urwüchsig einfach, sondern auch herzhaft menschlich; ihre Vertonung scheint mir noch lange nicht eine solch äußerlich athletische Gebärde zu erfordern. Das Streichquartett von Fidelio Finke ist unplastisch und geht allzu belanglos in die Breite, zeigt eine Reihe jugendlich naiver Züge, als Ganzes eben weit entfernt, ein Kunstwerk zu sein. Ob Bernard von Dieren ein Musiker ist? — sein Streichquartett läßt nicht darauf schließen. „In diesem Werk ist danach gestrebt, bei größter Unabhängigkeit der einzelnen Stimmen durch deren Disposition den klanglichen Zusammenhang zu wahren. Nirgends sollen Farbbedürfnisse oder impressionistische Erwägungen die melodische Entwickelung der Linien beeinträchtigen" — so erklärt der Autor seine Arbeit. Ist das nicht reine Konstruktion? — Nur leider ohne musikalische Kraft.

Viel reifer, um nicht zu sagen altklug, wirken Ernst Krenek und Felix Petyrek. Aber — wie gesagt — mir ist der Zugang zu solcher Tonkunst leider versagt; ich habe mir ehrliche Mühe gegeben, einzudringen, mitzugehen, zusammenzuhalten. Im Pianissimo ergeben sich anziehende, „undeutlich" frappierende Wirkungen; aber so lange der Sinn im piano oder in der Einstimmigkeit dunkel bleibt, wird er mit zunehmender Stärke sowohl deutlicher als unverständlicher, und wenn es einem schließlich auf die Dauer so ergeht, daß man das Gefühl bekommt, es ist gleich, ob der Klarinettist seine Stimme auf A- oder B-Klarinette spielt, dann muß das Interesse erlahmen; es wird herzlich langweilig.

Ganz anders liegt der Fall bei Paul Hindemith. Sowohl in seinen Gesängen (nach Gedichten: Die junge Magd von Georg Trakl) — einem Mittelding von Melodram und Lied — lebt Phantasie, Kraft der Stimmung und des Ausdrucks, lebt vor allem die überzeugende Sicherheit des geborenen Bildners mit dem Sinn für jedwede Art von Form.

Seine Mittel sind bezwingend und einfach, sein Rhythmus sinnfällig, ein lebensprühender Musikante, dem man sich sofort verwandt fühlt, obwohl man für sich in einer andern Welt lebt.

Umwelt und Einflüsse können wechseln, die echte Begabung bleibt und wirkt fort. Und wenn den jungen Paul Hindemith bis heute die abstoßende Welt unserer Tage beherrscht und ihm etwa so Bezeichnendes wie den ersten Satz seiner Kammermusik op. 24 abnötigt, so zeigt uns der dritte Satz — klanglich und toncharakteristisch ein erlesenes Gebilde — doch auch hohe Sinnigkeit; zeigt uns der letzte Satz — „1921" — die versöhnend drastische, humorsprühende Genialität, mit der sich nur künstlerische Vollnaturen mit der Welt auseinanderzusetzen vermögen.

Gewiß — das Ganze kommt aus eigentlich amusischen Bereichen, aber wie es sich gibt, wie mit Mitteln einfachster Art verfahren wird, das zeigt echtes Künstlertum, Gestaltungskraft und einen unbändigen, schlagenden Witz!

ceterum:

Mutatis mutandis und die Würde des Stoffes nicht übersehen: die genialsten Dinge bei Richard Wagner — beispielsweise seine Venusbergmusik — quollen aus denselben Trieben künstlerischer Anschauung wie die Ecksätze dieser Kammermusik. Und Hindemith wird bei ihnen ebensowenig stehen bleiben, wie unsere Zeit bei ihren jetzigen Auswüchsen.

Bücherschau

Abert, Hermann. Goethe und die Musik. (Musikalische Volksbücher.) kl. 8°, 128 S. Stuttgart 1922, J. Engelhorns Nachf. 35 *M*.

Alain. La Visite au musicien. (S.-A. aus La Revue musicale.) 1922.

Alt-Wiener Kalender für das Jahr 1922. Hrsg. von Alois Trost. 8°, 196 S. mit 31 Abb. Wiener Drucke 1922.

Es ist erfreulich, daß dieser reizvolle und für die Wiener Lokalgeschichte wertvolle Kalender wieder erscheinen kann, nachdem er in den beiden letzten Jahren hat ausbleiben müssen. Er enthält zwei Aufsätze, die in diesen Blättern zu erwähnen Pflicht ist. Egon v. Komorzynski, der schon früher mit einem Buch über Schikaneder hervorgetreten ist, berichtet über den „Streit um den Text der Zauberflöte" (S. 79—105); der Aufsatz könnte auch betitelt sein: „Giesecke oder Schikaneder?" Es ist bekannt, daß J. G. Karl Ludwig Metzler, genannt Giesecke, als Schauspieler seit 1786 bei Schikaneder tätig, als der eigentliche Verfasser des „Zauberflöten"-Textes gilt, er selbst hat sich, wie J. Cornet 1849 berichtet, vor einer Gesellschaft von Wiener Musikern und Literaten anno 1818 als solchen bekannt. Vor allem Edward J. Dent hat in seinen zwei Mozart-Büchern Gieseckes Autorschaft verfochten. K. kommt nun auf Grund einer Untersuchung der erhaltenen dramatischen Werke sowohl Gieseckes wie Schikaneders zu dem Ergebnis, daß eben doch nur der letztere als Verfasser in Frage kommen könne; besonders gravierend für Giesecke, den späteren Professor in Dublin, ist das schamlose Plagiat, das er in einem seiner Stücke an dem „Oberon" der Friederike Sophie Seyler begangen hat (aus diesem Plagiat stammt allerdings die erste Anregung zur „Zauberflöte"!), indes Schikaneders dramatische Produktion ein wirkliches Aufsteigen zur Höhe des „Zauberflöten"-Textes aufweist, die letzte Vorstufe sein „Stein der Weisen" von 1790. Das Wichtigste bleibt bei diesem Text jedoch die Einwirkung Mozarts selbst: der ganze Sinn der Oper, ihr weltkirchlicher Charakter kann nur aus dem Geist des Musikers geboren worden sein. Komorzynskis Studie stellt das alles klar und überzeugend, mit einer Fülle neuer Details dar. — Über „Gräfin Wilhelmine Thun, geb. Gräfin Ulfeld – Ein Beitrag zur Beethoven-Literatur" berichtet Ludwig Böck (S. 106—127). Er sieht in ihr, der Tante des Grafen Ferdinand Waldstein, der Schwiegermutter des Fürsten Lichnowski und Rasumofski, der Trägerin der Widmung von op. 11, die eigentliche einführende Gönnerin Beethovens, an die er von Waldstein bei seiner Übersiedlung nach Wien gewiesen worden sei; ihre Rolle in Beethovens Leben sei bisher unterschätzt worden. Das wird aus intimer Kenntnis heraus denn auch sehr wahrscheinlich gemacht. — Erwähnenswert in dem uns gesetzten Rahmen ist noch eine Studie von Eugen Guglia über „Penzing", den ehemaligen Wiener Vorort, der seinen Vorortcharakter noch heute am meisten bewahrt hat. Beethovens Aufenthalt in Penzing anno 1824 wird festgestellt; Wagners Penzinger Jahr (Frühjahr 1863—23. März 1864), das mit der Entstehung der „Meistersinger" verbunden ist, geschildert. A. E.

Archiv für Musikwissenschaft. Vierter Jahrgang. 2. Heft. April 1922.

[Inhalt: Hans Mersmann, Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung; Kathi Meyer, Der Einfluß der gesanglichen Vorschriften auf die Chor- und Emporenanlagen in den Klosterkirchen; Adam Soltys, Georg Österreich (1664—1735); sein Leben und seine Werke; Adolf Koczirz, Die Gitarrekompositionen in Miguel de Fuenllanas Orphenica Lyra (1554); Wilh. Altmann, Thematischer Katalog der gedruckten Werke Antonio Vivaldis nebst Angabe der Neuausgaben und Bearbeitungen.]

Vierter Jahrgang. 3. Heft. Juli 1922.

[Inhalt: Hans Mersmann, Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung II; Arno Werner, Sachsen-Thüringen in der Musikgeschichte; Georg Schünemann, Matthäus Hertels theoretische Schriften; Max Friedlaender, Ein ungedruckter Brief Beethovens; A. Z. Idelsohn, Der Kirchengesang der Jako-

biten; Kurt Sachs, Der sechste Stiftungstag des Bückeburger Instituts.]

Arger, J. Les Agréments et le Rhythme. 8°. Paris 1922, Rouart, Lerolle & Cie.

Aubry, G. G. Eugène Delacroix et la Musique. 1922.

Aubry, G. Jean. La musique et les nations. 8°. Paris 1922, La Sirène. 6.50 Fr.

Bareſel, Alfred. Robert Teichmüller als Menſch und Künſtler. Mit Beiträgen von Adolf Aber u. a. 4°, 49 S. Leipzig 1922, Rainer Wunderlich. 40 M.

Batka, Richard. Schumann. 2. Aufl. (Muſiker-Biographien. Bd. 13.) kl.-8°, 103 S. Leipzig [1922], Ph. Reclam jun. 5 M.

Beethoven. Briefe. In Auswahl hrsg. von Karl Storck. 3. unveränd. Aufl. (Mit ein. Vorwort v. Alfred Morgenroth.) 8°. VII, 275 S. Elberfeld [1922], Wuppertaler Druckerei. 80 M.

Bellaigue, Camille. Molière et la Musique. 1922.

Bellaigue, Camille. A travers le répertoire lyrique. VI. Les Huguenots. 1922.

Bergmans, Paul. Quatorze lettres inédites du compositeur Philippe de Monte. 8°, 30 S. Brüſſel 1921, Hayez.

Bidou, Henry. Avant d'entendre encore „Tristan", 1922.

Bidou, Henry. Concerts et ballets. 1922.

Bidou, Henry. „L'heure espagnole". „Daphnis et Chloé" (de Ravel). 1922.

Bidou, Henry. Saint-Saëns. 1922.

Blareau, Ludovic. Histoire de la création et du développement du drame musical, particulièrement en Italie, depuis l'„Euridice" de Peri, jusqu'à l'„Orfeo" de Gluck. 8°, 325 S. Brüſſel 1921, Lamertin.

Bonnard, Abel. La Vie parisienne. Les grands concerts. 1922.

Boſchot, Adolphe. La Musique: Boris Godounow. 1922.

Boſchot, Adolphe. Le Prix de Rome et l'Opéra. 1922.

Boſchot, Adolphe. Saint-Saëns. 1922.

Boſchot, Adolphe. Chez les musiciens (du 18e siècle à nos jours). 8°. Paris 1922, Plon. 7.50 Fr.

Boyer d'Agen. Introduction aux mélodies grégoriennes. Paris 1922, Editions de l'Abeille d'or.

Bruns, Paul. Caruſos Technik in deutſcher Erklärung. 8°, 42 S. Charlottenburg [1922], Weſt-Buchh. 20 M.

Carniti, A. In memoria di Giovanni Bottesini.

Cametti, Alberto. G. P. da Palestrina e il suo commercio di pelliccerie. (Reg. Società romana di Storia patria.) Rom 1922.

Cloſſon, Erneſt. Esthétique musicale: les matériaux de la musique; la création et l'interprétation musicales. 8°, 214 S. Brüſſel 1921, Lombaerts.

Cœuroy, André. Dostoïevsky et la chanson populaire. 1922.

Cœuroy, André. L'Humour en musique. 1922.

Cœuroy, André. La Théorie musicale des écrivains romantiques allemands. 1922.

Corte, Della, A. Paisiello. — L'Estetica musicale di P. Metastasio. 8°. Turin 1922, Fratelli Bocca.

Cuçuel, Georges. Les Parodies des opéras de Gluck. (S.-A. aus La Revue musicale.) 1922.

Dent, E. J. The psychology of Music. New York 1922, Harcourt.

Dichter und Bühne. Meiſter der Oper. Literatur- u. Muſikgeſchichte in Einzelheften f. Theaterbeſucher. Hrsg. v. Bühnen-Volksbund in Frankfurt a. M. Redaktion f. d. Abt. „Meiſter d. Oper": Karl Bleſſinger. 60 Hefte. Reihe 4 enthält:

Roth, Herman. Die Hauptwerke Glucks. 16 S.

Bleſſinger, K. Mozart. 16 S.

Roth, Herman. Beethovens Fidelio. 15 S.

Bleſſinger, K. C. M. v. Weber. 15 S.

" " Lortzing u. d. kom. Oper. 16 S.

Bleſſinger, K. Roſſini u. die opera buffa. 16 S.

Mayer, L. K. Meyerbeer und die große Oper. 16 S.

Bleſſinger, K. Boieldieu u. die opéra comique. 16 S.

Waltershausen, H. W. v. Richard Wagner. 16 S.

Bleſſinger, K. Giuſeppe Verdi. 15 S.

" " Der Verismo. 16 S.

" " Hans Pfitzner. 16 S.

" " Von Bizet bis Debuſſy. 16 S.

Bleſſinger, K. Offenbach u. die moderne Operette. 15 S.

8°. Frankfurt a. M. [1921], Patmos-Verlag. je 3.50 *M*.

Dommange, René. La Protection du droit d'auteur. 8°. Paris 1922, Durand.

Engel, Erich W. Richard Wagners Leben u. Werke im Bilde. Unter Mitwirkung von Sebaſtian Röckl hrsg. 2. Aufl. 4°, XXIV u. 691 S. Leipzig 1922, C. F. W. Siegel. 300 *M*.

Engländer, Richard. Johann Gottlieb Naumann als Opernkomponiſt (1741—1801). Mit neuen Beiträgen zur Muſikgeſchichte Dresdens und Stockholms. gr. 8°, VIII, 430 u. 72 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. 160 *M*.

Erben, Hans. Das geſangliche Einregiſter im Lichte der Funktionstheorie. Ein erkenntniskritiſcher u. methodolog. Verſuch. 8°, 39 S. Dresden 1922, Th. Schuberth in Komm. 9 *M*.

Erpf, Hermann. Entwicklungszüge in d. zeitgenöſſiſchen Muſik. (Wiſſen und Wirken. Bd. 1.) 8°, 48 S. Karlsruhe i. B. 1922, G. Braunſche Hofbuchdr. 30 *M*.

McEwen, John B. First steps in musical composition. Pt. 1. 8°. London 1922, Anglo-French Musical Co. 4 sh.

[Fehr, Max.] Unter Wagners Taktſtock. Dreißig Winterthurer- und Zürcherbriefe aus der Zeit der Wagnerkonzerte in Zürich 1852. Mit einer Einleitung hrsg. von Dr. Max Fehr. kl. 8°, 78 S. Winterthur 1922, Albert Hoſter.

Das hübſche und reizend ausgeſtattete Büchlein gibt den Briefwechſel der biederen und muſikfreudigen Züricher und Winterthurer Männer wieder, die in der Winter-Saiſon 1851/52 ſich mit dem Arrangement der Orcheſterkonzerte — in Zürich jener der Allgemeinen Muſikgeſellſchaft, in Winterthur jener des Muſikkollegiums — zu befaſſen hatten. Im allgemeinen handelt es ſich um eine ſehr lokale Sache von freilich großem zeitgeſchichtlichen Reiz: — die Enge der Verhältniſſe iſt kaum vorſtellbar; das Beſondere aber iſt, daß Anfang 1852 drei von den ſechs Züricher Abonnementskonzerten kein anderer z. T. dirigierte als Richard Wagner. Er macht große, unerhörte Dinge: Sinfonien Beethovens, die Egmont-Muſik, ſeine Tannhäuſer-Ouvertüre, und er braucht Verſtärkungen, die aus Winterthur kommen müſſen. Seine unruhige, erregende Perſönlichkeit ſteht im Hintergrund dieſer Biedermeierbriefe; charakteriſtiſche Worte fallen, wie „vier harte Proben"; er bringt es durch eine „Impertinenz" fertig, den verdienten Arrangeur (= „Kapellmeiſter") Meyer-Werdmüller zur Amtsniederlegung zu zwingen ... Max Fehr hat die Briefe, die ſich teils im Original, teils in Kopie im Archiv der Allgem. Muſikgeſ. Zürich befinden, in einer Einleitung und einem biographiſchen Regiſter vortrefflich kommentiert: das Büchlein iſt ſo zu einem artigen Beitrag zur lokalen Muſikgeſchichte Winterthurs und Zürichs geworden.

A. E.

Février, Henry. La vie musicale: Théâtres et concerts. 1922.

Février, Henry. La vie musicale: Concerts et actualités. 1922.

Fourgaud, L. de. Richard Wagner. 1922.

Frank, Paul. Taſchenbüchlein des Muſikers. 27. Aufl. 16°, XIV, 122 S. Leipzig 1922, Carl Merſeburger. 10 *M*.

Franz, Oscar. Transpoſitionslehre für alle Inſtrumente. 3. Aufl. 8°, III, 100 S. Leipzig 1922, Carl Merſeburger.

Fuchs, Albert. Taxe der Streichinſtrumente. Anleitung z. Einſchätzung. 3. Aufl. gr. 8°, 177 S. m. Abb. Leipzig 1922, Carl Merſeburger. 50 *M*.

[Futility (The) of „Criticism". A Selection of Strong „Opinions" on the Works of Joseph Holbrooke. 8°. London 1922, Goodwin & Tabb. 1/— sh.]

Gedalge, André. L'enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oreille. 2 vols. 8°. Paris 1922, Gedalge. 27 Fr.

Georg, Marjorie Crane. Folk dances of Czecho Slovakia. 8°. New York 1922, Barnes & Co. 2 $ 40 c.

Goldmark, Karl. Erinnerungen aus meinem Leben. (Mit Vorwort v. Ferd. Scherber.) 8°, 165 S., mit 1 Portr. Wien 1922, Rikola-Verlag. 60 M.

Gräflinger, Franz. Anton Bruckner. Sein Leben und seine Werke. (Deutsche Musikbücherei, begründet u. hrsg. v. Gustav Bosse. Bd. 20.) 8°, 150 S. Mit 11 Bild- u. Faksimile-Beilagen. Regensburg [1921], G. Bosse. 8.40 M.

Das Büchlein von Gräflinger, der ja schon früher (1911) „Bausteine zu Bruckners Lebensgeschichte" veröffentlicht hat, besitzt seine Vorzüge auch diesmal in einigen biographischen Details, wie sie sich dem liebevollen Lokalforscher darbieten. Mit der etwas sprunghaften und unplastischen Lebensdarstellung Bruckners, mit der sehr veralteten Form der „Inhaltsbeschreibung" der einzelnen Werke versöhnen einige dankenswerte Mitteilungen über kirchliche Jugendarbeiten Bruckners — ein 114. Psalm, ein Requiem aus den Jahren 1847/48, eine Missa solemnis in b moll von 1854; ebenso die Wiedergabe einer Reihe unbekannter Brucknerbriefe, die meisten an den Domdechanten in Linz, J. B. Schiedermayr, gerichtet — auch sie leider so subaltern in Ton und Inhalt wie alles Schriftliche, was wir von Bruckner kennen, wenn auch ab und zu ein paar Wendungen kommen, die von seiner wahren inneren Persönlichkeit etwas ahnen lassen. A. E.

Gräner, Georg. Paul Graener. („Die Musik", Bd. 20.) kl. 8°, 72 S. Leipzig 1922, C. F. W. Siegel. 25 M.

Grunsky, Karl. Anton Bruckner. (Musikalische Volksbücher.) kl. 8°, 127 S. Stuttgart 1922, J. Engelhorns Nachf. 35 M.

Gysi, Fritz. Max Bruch. (Neujahrsblatt d. Allg. Musikgesellschaft in Zürich 110.) 4°, 32 S. Zürich 1922, Orell Füßli. 3 M.

Heindel, Max. Mysteries of the great operas; Faust, Parsifal, the Ring of the Nibelung, Tannhauser, Lohengrin. 176 p. 2 $.

Henze, Bruno. Die Gitarre und ihre Meister des 18. u. 19. Jahrhs. 8°, 48 S. Berlin 1922, Ad. Köster.

Hoffmann, E. T. A. Musikalische Dichtungen u. Aufsätze. (Musikal. Volksbücher.) kl. 8°, 372 S. Stuttgart 1922, J. Engelhorns Nachf. 60 M.

Hollerop, Hans. Musiker-Anekdoten. (Musikal. Volksbücher.) kl. 8°, 125 S. Stuttgart 1922, J. Engelhorns Nachf. 35 M.

Jachimecki, Zdzisław. Ryszard Wagner (polnisch). XII, 463 S. Krakau 1922, Gebethner & Wolff.

Jarosy, Albert. Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes. Paganinis Lehre. 2. Aufl. 8°, 113 S. (Max Hesses Handbücher, Bd. 62.) Berlin 1922, Max Hesse. 28 M.

Jolanda. Le Donne dei Poemi di Wagner. Con Preludio di C. Ricci. 8°. Mailand 1922, A. & G. Carisch & Co.

Isoz, Koloman. Lateinische Musikpaläographie und die Musik-Tonzeichen des Kodex-Pray (ungarisch). 128 S. m. 2 Faks. Budapest 1922.

Der durch seine musikhistorischen Schriften bekannte Kustos des ungar. Nationalmuseums bietet hier eine paläographische Studie, die eine alte Schuldigkeit der ungarischen Musikhistoriker begleicht. War der Kodex Pray, enthaltend die ältesten ungarischen Sprachdenkmäler, bis jetzt bloß vom literarischen und liturgischen Standpunkte behandelt, so sucht Verf. ihm von der neumatologischen Seite her beizukommen. Seine Endergebnisse, die in einem Anhange auch in deutscher Sprache zusammengefaßt werden, bestätigen die bisherige Annahme, der Kodex sei am Anfange des 13. Jahrhts. entstanden und beweisen auf Grund umsichtiger Neumenhandschriften-Kritik, daß die im Kodex befindlichen Gesangszeichen während eines Zeitraums von etwa 150 Jahren allmählich in das Meßbuch eingetragen wurden, schließlich, daß die Neumierung von ungarischen Benediktinern stammt, die ihre Kenntnisse von Deutschland her hatten.

Anton Molnár.

Kidson, Frank. The Beggar's Opera: its Predecessors and Successors. 8°. London 1922, Cambridge Univ. Press. 5/— sh.

Kloed, Wilhelm. Le Chant et l'art du Chant. 8°, 112 S. Christiania 1922. Aschehoug & Co.

Kłosiński, Władisław. Elementarz dla klasy I. (Polnisch, Eine neue Methode des Lesens auf musikal. Grundlage.) Krakau 1922, Gebethner & Wolff.

Kobald, Karl. Schubert und Schwind. Ein Wiener Biedermeierbuch. 8°, 253 S.

Zürich, Leipzig, Wien 1921, Amalthea-Verlag.

Die Schwierigkeiten, die der Veröffentlichung wissenschaftlicher Werke entgegenstehen, scheint die „schöne Literatur" nicht zu kennen; Liebhaber- und Luxusdrucke verlassen Presse und Binderwerkstatt in einer Gestalt, die spätere Generationen kaum an die Leidenszeit erinnern wird, deren Jahreszahl ihrem Titel aufgeprägt ist. Auch der Amalthea-Verlag sieht in reizender Ausstattung seiner Bücher, in gutem Druck sonderlich, eine lohnende Aufgabe; und es darf gesagt werden, daß diese äußere Sorgfalt einem sympathischen Inhalt zugute komme. Es ist dem Verfasser des angezeigten Buches gelungen, einen starken Hauch jener Luft zu bannen, die die Bürgerlichkeit Franz Schuberts umwehte, indem er zeitweilig auf O. E. Deutschs Dokumente gestützt, die um die beiden von ihm gewählten Mittelpunkte sich bildenden Kreise anschaulich schildert. Daß der geniale Teil von Schuberts Persönlichkeit, auch wo seine Aufzeigung versucht wird, zu kurz kommt, liegt daran, daß Kobald sich, anstatt die Quelle aufzusuchen, mit Angaben aus zweiter Hand (Walter Dahms!) begnügt. Aber das Schwergewicht der Darstellung liegt ja doch auf der Seite des Persönlichen und Menschlichen.

Th. W. Werner.

Koechlin. Le Cas Berlioz. 1922.

Kornerup, Thorvald. Musical Acoustics based on the pure Third-System. Textbook for the use at Universities, Polytecnical Académies, Colleges of Music, and for private Students. Translated by Phyllis Augusta Petersen. Lex. 8°, 112 Spalten. Kopenhagen 1922, W. Hansen. 2/6 sh.

Kötzschke, Richard. Geschichte der Universitätssängerschaft zu St. Pauli in Leipzig. 1822 bis 1922. 17×24 cm, 579 S. Leipzig 1922, Alfred Hahns Verlag (Dietrich & Sell).

Laloy, Louis. La Musique. 1922.

Landormy. Faust de Gounod. Etude historique et critique. Analyse musicale. 140 S. Paris 1922, P. Melottée. 3.50 Fr.

Lasserre, Pierre. Philosophie du goût musical. (Les Cahiers verts.) 8°. Paris 1922, Grasset.

Laurencie, Lionel de la. L'Ecole française de violon. De Lully à Viotti. T. I. 440 S. Paris 1922, Delagrave. 30 Fr.

Laurencie, Lionel de la. Gaviniès. 1922.

Le Bon, Gustave. Souvenirs sur Saint-Saëns. 1922.

Lindner, Adalbert. Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens. 8°, 330 S. Stuttgart 1922, J. Engelhorns Nachf.

Das mit Bildern und Notenbeispielen reichlich ausgestattete Buch nimmt unter der Reger-Literatur, die zurzeit geradezu exuberante Blüten treibt, seine Stellung für sich ein: es stammt von dem ersten, später zum Freund gewordenen Lehrer Regers in seiner oberpfälzischen Heimat. In seinen biographischen Aufschlüssen beruht denn auch sein eigentlicher Wert. Der Verf. hält sich so eng an seine persönliche Erinnerung, daß er, trotz zwanzig Seiten über Regers Sonderhausener und Wiesbadener Zeit — in der mit Reger menschlich und künstlerisch das Eigentliche passiert sein muß, in der er zum deutlichen Bewußtsein seiner „Kühnheit", seiner Richtung kommt — doch über diese entscheidenden Geschehnisse mit halben Worten hinweggeht. Die persönliche Nähe gibt der Darstellung ihren Reiz: die sympathische menschliche Wärme des Vortrags hilft auch hinweg über seine gleichzeitige provinziale Weitschweifigkeit; und es wird an Dokumentarischem soviel geliefert, daß man selber sehr gut imstande ist, dieses Regerbild seiner Konventionalität zu entkleiden. Ein paar Kardinalpunkte in Regers Schaffen, die Frage nach seinem Verhältnis zu Brahms, zu Bach, zum Choral und zur Kirchenmusik werden wenigstens gestreift; besonders wertvoll ist der Hinweis auf ein Frühwerk und teilweise Mitteilung des ungedruckten Klavierquintetts op. 21 in c moll. Neu in der Reger-Literatur ist der Nachweis, daß die Anlage von Regers Choral-Fantasien auf das Vorbild eines Werks von Heinrich Reimann zurückgeht: Zeugnis für die Wahrheitsliebe des Verf., daß er diese Tatsache, die aus Regers Ruhmeskranz ein Blatt — und nicht das schlechteste — raubt, nicht verschweigt. Das Buch wird in seiner Art, mutatis mutandis, die Vorzugsstellung bewahren, die etwa Schindlers Biographie in der Beethoven-Literatur einnimmt.

A. E.

Lindo, Algernon H. Pedalling in Pianoforte Music. Ill. London 1922, Kegan Paul. 4/6 sh.

Loiſel, Joſeph. Manon, de Massenet. Etude historique et critique, analyse musicale. (Les chefs d'œuvre de la musique.) 8°. Paris 1922, Mellottée. 3.50 Fr.

Malipiero, G. F. The Orchestra. London 1922, G. & W. Cheſter.

Marafioti, P. Mario. Caruso's method of voice production; the scientific culture of the voice. 8°. New York 1922, Appleton. 3 $ 50 c.

Marage. Petit manuel de physiologie de la voix a l'usage des chanteurs et des orateurs. 8°. Paris 1922, Gauthier-Villars.

Mayerhoff, Franz. Der Chordirigent. (Bücherei praktiſcher Muſiklehre.) kl. 8°, III, 39 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. 5 *M*.

Die Meiſterſinger von Nürnberg. Richard Wagners Dichtung und ihre Quellen. Hrsg. v. Franz Zademack. (Der Domſchatz Bd. 5.) 8°, 336 S. mit 5 Abb. Berlin [1921], Dom-Verlag.

Ähnlich wie die oben (S. 569 f.) angezeigte Freiſchütz-Publikation vereinigt dies Meiſterſinger-Buch zwar nicht alle „Quellen" für Wagners Meiſterſchöpfung — es müßten ſonſt auch noch Hoffmanns „Meiſter Martin der Küfner und ſeine Geſellen", ſowie „Signor Formica" abgedruckt ſein —, aber es läßt dem Text der „Meiſterſinger" doch die beiden dramatiſchen Gedichte „Hans Sachs" und „Salvator Roſa" von Ludwig Franz Deinhardſtein vorangehen. Das Anziehendſte auch an dieſer Publikation iſt, daß ſie, trotz dem aufklärenden Nachwort des Herausgebers, den ſelbſtändigen Vergleich erlaubt und herausfordert. Die Beziehungen zwiſchen dem „Hans Sachs" und den „Meiſterſingern" ſind öfters erörtert worden; der Charakter des Standesſtückes iſt ſchon bei Deinhardſtein — und natürlich auch in der Bearbeitung von Phil. Sal. Neger und Ph. J. Düringer als Libretto für Lortzing — ſcharf ausgeprägt; der Held hat ſchon einige Züge des Ritters aus Frankenland; am auffälligſten ſind einige Einzelreminiszenzen, wie der Traum von der Muſe unterm Blütenbaum. Als „Quelle" Wagners viel weniger bekannt als der „Hans Sachs" iſt Deinhardſteins „Salvator Roſa", obwohl gerade er das Motiv der erſchlichenen Preis-Kunſtſchöpfung in voller Durchbildung enthält: iſts bei Wagner ein Lied des Rivalen, ſo iſts bei Deinhardſtein ein Bild; Salvator Roſa ſpielt genau die Rolle von Hans Sachs. Gerade wenn man dieſe „Vorbilder" oder Anregungen kennt, ſteigt die Bewunderung vor der ſchöpferiſchen Kraft und geiſtigen Klarheit, mit der Wagner alle überkommenen Motive zu einem Ganzen geordnet hat, ins Ungemeſſene.

A. E.

Mell, Max. Alfred Roller. (Die Wiedergabe ... I, 2.) 16°, 53 S. Wien 1922, WILA.

Migot, Georges. Sibelius. 1922.

Moſer, Hans Joachim. Muſikaliſcher Zeitenſpiegel. (Muſikal. Volksbücher.) kl. 8°, 124 S. Stuttgart 1922, J. Engelhorns Nachf. 35 *M*.

Moulin, Léon. Déodat de Sévérac. 1922.

Moulin-Eckart, Richard Graf du. Hans von Bülow. 8°, 503 S. München 1921, Rösl & Co.

Die innere Lebensbeſchreibung Hans v. Bülows liegt ſchon ſeit einem Dutzend von Jahren abgeſchloſſen vor in den ſieben oder acht Bänden ſeiner Briefe und Schriften, deren Ausgabe ſeine Witwe, Marie v. Bülow, ihm als ſchönſtes Denkmal geſetzt hat; daneben ſtehen ſeine Briefwechſel mit Liſzt und mit Nietzſche, und wenigſtens die an ihn gerichteten Briefe Ferdinand Laſſalles und Richard Wagners — wenn auch dieſe in zweifellos lückenhafter und vielleicht ſogar verſtümmelter Form. Aber wenn dieſe innere Biographie die geiſtigen Wendepunkte und das Übermaß des Leidens in dieſem wirklich heroiſchen Daſein auch in einer ergreifenden Unmittelbarkeit zeigt, wie ſie keine noch ſo liebevolle Schilderung eines Zweiten oder Dritten erreichen könnte — ſo iſt ſie doch einſeitig: ſie zeigt die Welt, in der Bülow lebte, die Menſchen, mit denen er in Berührung kam, in dem bis zum Fanatismus leidenſchaftlich-verklärenden oder bis zur Ungerechtigkeit verzerrenden Spiegel dieſes ſehr ſubjektiven und erregbaren Künſtlertemperaments.

Richard Graf du Moulin-Eckart, Profeſſor der Geſchichte an der Münchener Techniſchen Hochſchule, hat nun eine Biographie Bülows zu geben verſucht. Er verfügt über neue Quellen und alte Beziehungen, er iſt der Sohn eines Klavierſchülers von Bülow — eine Legitimation, die mir allerdings nicht zu genügen ſcheint: die einzige Legitimation iſt die der vollen Löſung

der Aufgabe, zu der freilich sehr viel gehört. (Vor allem auch, daß man Musiker ist und nicht ein paarmal von Liszts Esdur-Sonate spricht.) In Bülow verkörpert sich der ganze Kampf um die neudeutsche Musik, um Wagner, Liszt und Berlioz; Bülow ist das Prototyp jener charakteristischen Abwendung von der „Zukunftsmusik"; er ist der erste moderne Pianist, der erste moderne Dirigent; er ist einer der repräsentativsten Musiker des 19. Jahrhunderts. Man kann ihm nicht gerecht werden, ohne ein Bild seiner künstlerischen Umwelt, der ganzen großen Wandlung, die zwischen Robert Schumann und Richard Strauß beschlossen liegt, den Konflikt, den die Namen Wagner und Brahms bezeichnen, zu malen; es geht auch nicht ohne Entwicklungsgeschichte des modernen Musikbetriebes. All das liegt uns heute fern genug, um es mit klarem Blick zu übersehen. Du Moulin-Eckart hat sich mit einer Geschichte von Bülows äußerem Lebensgang begnügt, die stark aus der Bayreuther Ecke und Enge gesehen ist. Das ist warm, ehrlich und liebevoll — stilistisch nicht immer gut — erzählt, und man dankt dem Verfasser vor allem den Takt, den er bei der Schilderung jener nur drei Personen angehenden Tragödie, der Scheidung Bülows, hat walten lassen. Aber das Ganze ist nicht viel mehr als Familiengeschichte: mit dem Jahre 1869 ist das eigentliche Interesse des Biographen zu Ende, und gar die letzten zwanzig Jahre von Bülows Leben müssen sich mit etwa 50 von 500 Seiten bescheiden, was unter allen Umständen zu wenig ist. Das Wertvollste des Buches liegt freilich im Rahmen dieses Familiengeschichtlichen — dem Kenner fallen da ein paar unbekannte Dokumente auf: vor allem die merkwürdigen Briefe von Liszts Mutter; eine neue Quelle sind auch die Briefstellen aus der Korrespondenz mit dem Klavierbauer und Freunde Bechstein. Du Moulin-Eckart spricht die Hoffnung aus, dieser Lebensbeschreibung einen Band mit Dokumenten folgen lassen zu können: er wird vielleicht derjenige sein, der zwar nicht die populäre Breite des Erfolgs erreichen, aber die eigentliche Schätzung verdienen wird. A. E.

Müller-Brunow, Benno. Tonbildung oder Gesangunterricht? 8. Aufl. gr. 8°, 71 S. Leipzig 1922, Carl Merseburger. 25 *M*.

Niederheitmann, Friedrich. Cremona. Eine Charakteristik der ital. Geigenbauer u. ihrer Instrumente. 6. verm. u. auf Grund neuester Forschungen verb. Aufl. v. Emil Vogel. gr. 8°, XXXII u. 158 S. Leipzig 1922, C. Merseburger. 50 *M*.

Noë, Oskar, und Hans Joachim **Moser**. Technik der deutschen Gesangskunst. 2. Heft. Sammlung Göschen Nr. 576. 1921.

Verf. weist in der Einleitung seines recht klaren Büchleins darauf hin, daß eine deutsche Gesangskunst die Errungenschaften des „bel canto" bewahren muß, daß aber aus den Bedingungen der deutschen Sprache heraus neue Aufgaben hinzutreten. Er legt daher besonderes Gewicht auf die Lautlehre und bemerkt treffend, daß die Konsonanten nicht nur als unangenehme Unterbrechung der Vokale anzusehen sind, sondern als ein wesentliches Charakteristikum unserer Sprache, das also auch der Pflege bedarf. Allerdings wäre es verfehlt, wenn Verf. nun auf den „neutralen" Vokal (nicht zu verwechseln mit dem gewöhnlichen a!) verzichten wollte. Im theoretischen Teil gibt er einen Abriß der physiologischen Verhältnisse, im praktischen Teil zunächst die „Elemente der Technik", eine Erörterung, wie Verf. sich den Stimmbildungsprozeß denkt. Er stellt dabei die beherzigenswerten Worte voran: „Der wahre Lehrer wird jeden Schüler auf dem gerade seiner Anlage und Wesenheit angepaßten Weg zum Ziele bringen, und dieser wird naturgemäß jedesmal ein andrer sein. Nur eine festgefügte, klare Anschauung von den Grundlagen wird den Lehrer von der handwerkerlichen Schablone des Methodenbegriffs zur Bewegungsfreiheit des pädagogischen Künstlers emporführen". Die Höhe der Tenorstimme einfach als Falsett + Brustresonanz oder besser + Atemstütze anzusprechen, ist nicht angängig. Der Vergleich der Seiten 82—85 mit den entsprechenden der ersten Auflage zeigt, wie Verf. sich um Erkenntnis und Ausdruck derselben müht. Ganz ist ihm diese Partie auch jetzt nicht gelungen. Die Atemstütze, so wichtig sie ist, ist nur ein Faktor neben andern. Man muß sich hüten, bisher vernachlässigte Dinge, deren Wert man erkannt hat, nun zu sehr in den Vordergrund zu schieben auf Kosten anderer. Die Beeinflußung der Vokale durch Vorstellungen anderer Vokale (nicht „Decken!"), die in erster Linie günstige Resonanzräume schafft, wird keineswegs überflüssig. Sie gilt auch nicht nur für die Höhe und soll nicht nur verdunkeln, sondern kann auch auflichten. Der Hinweis auf die Register-

tabelle bezüglich der Kopfresonanz kann nicht genügen, um die notwendige subtile Behandlung der oberen Lage eines Baritons oder Basses (ganz abgesehen vom e′ oder f′!) zu charakterisieren. Auch sollte man nicht von Stellen, also Einzeltönen, sprechen, auf denen irgend etwas zu geschehen hätte. Grundsätzlich darf es solche im Unterricht von Anfang an nicht geben, da in der Skala jeder Ton die Vorbereitung des nächst höheren bedeuten soll. Lebendig und geistvoll ist die „Anwendung der Technik" auf die künstlerischen Aufgaben. Verf. gibt hier eine nicht allgemein musikalische, sondern speziell gesanglich orientierte Vortragslehre, die jedem Sänger empfohlen sei. Hervorgehoben sei auch hier die positive Betrachtung der Konsonanten. Sicher wird Verf. auch diesen Abschnitt aus seiner praktisch-künstlerischen Tätigkeit heraus im Lauf der Zeit noch ausbauen und vertiefen können. Josef Wenz.

Orel, Alfred. Unbekannte Frühwerke Anton Bruckners. Mit einer ungedruckten Ouvertüre des Meisters (Ouvertüre g moll ... Nachgelassenes Werk). Lex. 8°, 26 + 42 S. Wien 1921, Universal-Edition. 40 *M*.

Diese mit einem bisher unbekannten Orchesterwerk Bruckners vereinigte Studie des Leiters der Musiksammlung der Wiener Stadtbibliothek ist die weitaus schönste und wertvollste Gabe, die die Wiederkehr von Bruckners 25. Todestag gebracht hat. Es sind die folgenden Orchesterwerke, sämtlich aus der Zeit vor der Vollendung der I. Sinfonie (1865/66) stammend, und heute im Besitz der Wiener Stadtbibliothek befindlich, die Orel behandelt: eine dreisätzige Sinfonie in f moll (das Scherzo fehlt; das Andante ist vor dem Krieg von dem Bruckner-Schüler Cyrill Hynais bereits in der Univ.-Edit. veröffentlicht worden); eine Ouvertüre g moll und vier kleinere Orchesterstücke, das erste ein Marsch d moll, das letzte eine Art Menuett F dur, die beiden andern Stücke in Liedform, Es dur und e moll. Orel versucht, durch einen formal-analytischen Vergleich dieser Frühwerke mit den späteren vollgültigen Werken in den Entwicklungsgang Bruckners hineinzuleuchten, mehr noch: zu einer Charakteristik der Stilmerkmale von Bruckners Sinfonik überhaupt zu gelangen. Das geschieht in knappster Form, mit den vorsichtigsten Fingern; hier ist eine begrenzte stilkritische Unterlage für weitere Untersuchungen, die über das bloß Phänomenologische hinausgehen wollen; am Schluß seiner Betrachtungen tut Orel selbst den weiteren Schritt, durch Aufreihung aller Stilelemente, die den Charakter der Brucknerschen Kunst bedingen, Bruckner geschichtlich einzuordnen.

Die veröffentlichte Ouvertüre, die ja inzwischen in Österreich und Deutschland mehrfach aufgeführt worden ist, ist sehr viel Brucknerischer als jenes einst publizierte Andante aus der f moll-Sinfonie. Konventionelle Züge stecken auch in ihr; das Thema des Hauptteils ist merkwürdig — Mahlerisch; echter Bruckner jedoch, wie in der langsamen Einleitung sich die Motivspitze „verdichtet", wie die Durchführung mit der Umkehrung des Themas operiert; allerechtester das zweite Thema auf chromatisch steigendem und sinkendem Baß, mit seiner Bläser-Responsion, die instrumentale Gruppierung, das entscheidende Schlußwort der drei Posaunen in Dur. Möge dieser Veröffentlichung die Publikation von Anfangs- und Schlußsatz auch der f moll-Sinfonie bald nachfolgen. A. E.

Petit, Albert. La Fonction vocale et l'art du Chant. 4°, XII u. 265 S. Paris 1922, A. Leduc.

Picena, G. M. Il buon Pianoforte. Come si conosce e si conserva. 8°. Mailand 1922, Selbstverlag. 2 L.

Plate, Eduard. Haben wir eine deutsche Stimmbildungslehre? Vortrag. 8°, 20 S. Dresden 1921, A. Delling. 3.40 *M*.

Pole, W. The foundations of musical aesthetics. New York 1922, Harcourt.

Popley, H. A. Music of India. Oxford 1922. 2 sh.

Prod'homme et Van Vassenhove. Œuvres en prose de Richard Wagner. T. 10. 270 S. Paris 1922, Delagrave. 6 Fr.

Rau, Fritz. Das Vibrato auf der Violine u. die Grundlagen einer natürlichen Entwicklung der Technik für die linke Hand. 4°, 67 S. Leipzig 1922, C. F. Kahnt. 40 *M*.

Refoulé, Robert. La sonate de piano. 8°. Orléans 1922, Pigolet.

Reiss, Józef. Historja muzyki w zarysie. Wyd. II. (Polnisch.) 588 S. Krakau 1921, Gebethner & Wolff.

Reiss, Józef. Problem treści w muzyce. Wyd. II. (Poln.) 90 S. Krakau 1922, Gebethner & Wolff.

Reyer, Ernest. Lettres inédites. 1922.

Rieger, Erwin. Die gute alte Zeit der Wiener

Operette. (Die Wiedergabe ... I, 9.) 16°, 50 S. Wien 1922, WILA.

Riemann, Hugo. Handbuch der Musikgeschichte. 2., von Alfred Einstein durchges. Aufl. Bd. II, Teil 2 u. 3.

II, 2. Das Generalbaßzeitalter. Die Monodie des 17. Jahrhs. u. d. Weltherrschaft der Italiener. gr. 8°, XXIII, 531 S.

II, 3. Die Musik des 18. u. 19. Jahrhs. Die großen deutschen Meister. gr. 8°, XV, 406 S.

Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. je 160 *M*.

Riemann, Hugo. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. 4. u. 5. durchges. Aufl. (Handbücher d. Musiklehre, Bd. 2.) gr. 8°, XII u. 295 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. 100 *M*.

Riemann, Hugo. Musik-Lexikon. 11. Aufl. Hrsg. v. Alfred Einstein. Lief. 1. 4°, 64 S. Berlin 1922, M. Hesses Verlag. 15 *M*.

Rigné, Raymond de. Le Disciple de Massenet. 176 S. 1922. 15 Fr.

Rolland, A. Musical tour through the land of the past. New York 1922, Holt. 2.50 $.

Rolland, Romain. A Musical tour through the land of the past. Transl. by Bernard Miall. 8 vo. 242 S. London 1922, Kegan Paul. 10/6 sh.

Rolland, Romain. Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit. 8°, 262 S. mit 17 Bildnissen. Frankfurt a. M. 1921, Rütten & Loening.

Das Buch vereinigt (in einer leidlichen Übersetzung von L. Andro) eine Reihe von Studien, die Rolland in den Jahren 1900—1910 in der Revue de Paris veröffentlicht hat; eine davon — „Die Musik im Leben eines englischen Dilettanten [Samuel Pepys] unter Karl II." — ist zuerst in der Riemann-Festschrift erschienen, eine andere — „Die Entstehung des ‚klassischen Stils' in der Musik des 18. Jahrhunderts" — war Rollands Eröffnungsvorlesung des musikgeschichtlichen Kurses an der Faculté des lettres in Paris 1909/10; eine, die unter dem Titel „Memoiren eines vergessenen Meisters" eine Ehrenrettung von G. Ph. Telemann versucht und, hauptsächlich auf Grund der Denkmäler-Publikationen von Max Schneider, Telemann als den deutschen Pionier des französischen Geschmacks charakterisiert, ist bisher noch nicht veröffentlicht worden. Was diese kleinen Studien — über den „Musikalischen Quacksalber" Joh. Kuhnaus, über „Metastasio als Vorläufer Glucks" (diese Vorläuferschaft ist freilich sehr cum grano salis zu nehmen), über Ph. Em. und Joh. Christian Bach, die „Mannheimer", deren Herkunft aus Böhmen Rolland sehr richtig hervorhebt, über die Musikzustände Italiens und Deutschlands nach den Reiseberichten besonders Burneys, so sympathisch macht, ist ihr tiefes Gefühl für die Mission dieser kleineren Meister: der Universalität der Großen: Haydns, Mozarts, Beethovens, den Boden zu bereiten. Ein paar kleine Irrtümer darf man an dieser Stelle, ohne kleinlich zu erscheinen, wohl beanstanden: so ist Cavallis Aufenthalt in München so wenig erwiesen (S. 11, 202 u. 203), wie der Vivaldis in Darmstadt. A. E.

Rossini, G. Pagine segrete. 8°. Bologna 1922, Pizzi & C.

Royal Academy of Music [in London]. Centenary Celebrations. Form of Service in St. Paul's Cathedral on Juli 17th 1922. London 1922, Novello. 3 sh.

Saint-Saëns, Camille. Outspoken Essays on Music. Trad. by Fred. Rothwell. London 1922, Kegan Paul. 4/6 sh.

Schenker, Heinrich. Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht ... Heft II. Tonwille-Flugblätterverlag 1922, Wien u. Leipzig [Fr. Hofmeister]. 40 *M*.

[Scheyt, Kaspar.] Reformation, Lob vnnd satzung der Edlen vnd lieblichen Kunst der Musica Wie sie in der Singer gesellschafft alhie zu Wormbs gehalten werden .. 1561. Gedruckt in der Curfürstlichen Stat Heydelberg bey Johann Kholen Wittfrawen. [16°, 24 S.]

Werner Wolffheim hat in Heft 1, Jahrg. I des AfM über diese kleine Druckschrift, die uns von dem frühesten nachweisbaren Musikkollegium Kenntnis gibt, ausführlich berichtet. Nun hat er das in seinem Besitz befindliche Unikum in 300 Exemplaren vervielfältigen lassen und den Teilnehmern am Festessen der Gesellschaft der Bibliophilen in Berlin am 16. Okt. 1921 als eine köstliche Gabe überreicht. A. E.

Schlosser, Julius. Kleiner Führer durch die Sammlung alter Musikinstrumente. 16°, 37 S. Wien 1922.

— Unsere Musikinstrumente. Eine Einführung in ihre Geschichte. 8°, 80 S. mit 24 Taf. Wien 1922, Kunstverlag Anton Schroll & Co.

Daß der verdiente Gründer und Leiter der Wiener Instrumentensammlung in diesen beiden Heften Auszüge aus seinem Monumentalkatalog bringt, ist so wenig überflüssig wie ein nochmaliger Hinweis auf Schlossers Arbeiten an dieser Stelle. Der kleine Führer, ein knappes Verzeichnis aller Stücke nach der Aufstellung, ist mustergültig als ein Wegweiser, der jede Lehrhaftigkeit vermeidet und doch mit der Zurückhaltung eines taktvollen Begleiters gelegentlich ein leise andeutendes Wort hinwirft. — Die Einführung in die Geschichte ist eine Neuformung der verschiedenen Gruppeneinleitungen im Großen Katalog. Sie kommen nun erst richtig zur Geltung und können weiteren Kreisen zu Belehrung und Genuß dienen. Denn Schlossers kurze Skizze ist nicht nur als die Arbeit eines umsichtigen Vergangenheitsforschers und eines offenblickenden Gegenwartsmenschen belehrend, sondern auch als das Werk eines feinsinnigen Schriftstellers genußreich; und an dieser Eigenschaft haben wir nicht gerade Überfluß. Eine Freude ist es zudem, die vorbildlich gedruckten Hefte in der Hand zu halten.

Sachs.

Schmid, Otto. Carl Gottlieb — Karl Eduard und Richard Hering. Drei Generationen sächsischer Musiker. (Aus d. Zeitschrift „Hausbücher f. Sachsen".) Lex. 8°, 8 S. Olbernhau i. S. [1922], Druck v. Alfred Fiedler. 5 *M*.

Schmid, Otto. Carl Maria v. Weber und seine Opern in Dresden. 8°, 52 S. [Dresden 1922], Im Selbstverlag des Verf. (zu beziehen durch Alfr. Waldheim, Verl. Dresden 16).

Eine dankenswerte und liebevoll genaue Zusammenstellung aller Daten zur Entstehung von Webers drei Meisteropern, ihrer Aufführungen in Dresden, fortgeführt bis auf die neueste Zeit, eine Darstellung der Überführung von Webers Leiche und der Errichtung des Dresdner Weber-Denkmals: — im Ganzen wieder einer der wertvollen Beiträge zur lokalen Musikgeschichte, wie wir deren dem Verf. schon so manche verdanken. A. E.

Schmidt, Leopold, (Aus dem) Musikleben der Gegenwart. 8°, VIII, 253 S. (Max Hesses Handbücher, Bd. 66.) Berlin 1922, M. Hesse. 50 *M*.

Schneider, Louis. La Musique. 1922.

Schnerich, Alfred. Wiens Kirchen und Kapellen in kunst- und kulturgeschichtlicher Darstellung. Mit 66 Abb. 8°, XII u. 234 S. Zürich, Leipzig, Wien 1921, Amalthea-Verlag.

Der auch durch musikgeschichtliche Arbeiten bestens bekannte Verfasser gibt eine je nach Vergangenheit und Wichtigkeit des Objekts tiefer oder weniger tief eingehende Beschreibung der rund 150 Kirchen und Kapellen der Stadt Wien, die ja alle als Pflegestätten der Musik anzusehen sind. Ein die kirchliche Musik behandelnder Abschnitt des fesselnd geschriebenen Buches und gelegentlich auftretende Hinweise des Verfassers auf musikalische Verhältnisse veranlassen die Empfehlung seines Werkes an dieser Stelle. Th. W. Werner.

Schubert, Franz Ludwig. Instrumentationslehre nach den Bedürfnissen der Gegenwart. 7. Aufl., bearb. v. Carl Kipke. kl. 8°, IV, 131 S. Leipzig 1922, C. Merseburger. 15 *M*.

Schubert, Franz Ludwig. Die Violine. 5. Aufl., vollst. umgearb. u. mit ein. Literatur-Anhang vers. v. Richard Hofmann. kl. 8°, IV, 122 S. Leipzig 1922, C. Merseburger. 15 *M*.

Schurzmann, K. Wie erkenne ich die musikalische Begabung meines Kindes? 8°, 31 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härel. 20 *M*.

Schwarz, Hermine. Ignaz Brüll und sein Freundeskreis. Erinnerungen an Brüll, Goldmark u. Brahms, mit einem Vorwort von Felix Salten. 8°, 128 S. Wien 1922, Nikola-Verlag. 40 *M*.

Schweisheimer, Waldemar. Beethovens Leiden, ihr Einfluß auf sein Leben u. Schaffen. München 1922, Georg Müller.

In nüchterner und vorurteilsfreier Weise werden hier Beethovens Krankheiten von ärztlicher Seite behandelt, ein Thema, das, wenn man auch seine Bedeutung für Beethovens musikalisches Schaffen vielfach stark überschätzt hat, rein menschlich unsre volle Teilnahme er-

weckt im Hinblick auf des Meisters Leben und Persönlichkeit. Die vorhandenen Quellen sind vollzählig ausgeschöpft und man darf die Resultate wohl als feststehendes Ergebnis der medizinischen Betrachtung ansehen. Danach war Beethovens Gehörleiden, das mit völliger Taubheit endete, im inneren Ohr, im Gehörnerven lokalisiert und wahrscheinlich durch irgendeine Infektionskrankheit hervorgerufen: gegen die neuerdings verteidigte Diagnose auf Lues, das bekannte Steckenpferd in Künstlerbiographien dilettierender Ärzte, spricht sowohl der klinische Verlauf, als das Obduktionsprotokoll. Beethovens letzte Krankheit war eine Leberschrumpfung auf Grund eines langwierigen, chronischen Darmkatarrhs, der seinerseits auf einen in der Jugend durchgemachten Typhus zurückgehen dürfte. Der mehrfach gegen Beethovens Ärzte erhobene Vorwurf falscher Diagnose oder fehlerhafter und nachlässiger Behandlung findet in den Tatsachen keinerlei Stütze, da Erkrankungen des Gehörnerven auch heute als unheilbar anzusehen sind und eine für die Besserung oder gar Heilung des zerrütteten Darms unbedingt nötige dauernde Diäthaltung bei des Meisters Charakter und Lebensart nicht möglich war. Was den Musiker vor allem interessiert, sind die etwaigen Einflüsse der Taubheit auf Beethovens musikalischen Stil: auch diese Frage bespricht der Verfasser in einem eignen Kapitel mit Besonnenheit, und findet, daß direkte Beeinflussungen, wie man sie vielfach hat finden wollen, nicht vorhanden sind; so hat Beethoven z. B. schon, ehe er gehörkrank wurde, die Singstimmen in schwieriger Weise behandelt und seine Werke sehr eigenartig instrumentiert. Aber mir scheint, man dürfe doch den durch die Taubheit bedingten Verlust der praktischen Kontrolle durch das Ohr nicht so gänzlich von der Hand weisen, wie es der Verfasser tut, wenn er auch darin recht hat, daß die Eigenwilligkeit der Darstellung der musikalischen Gedanken bei Beethoven die überwiegende Hauptrolle gespielt hat. Ich habe schon früher gelegentlich (ZfM III, 627) auf die engen Baßakkordlagen der späteren Klaviersonaten in diesem Zusammenhange hingewiesen; auch sind die gesangs- und violinwidrigen Stellen in den späteren Werken entschieden häufiger. In beiden Fällen dürfte doch wohl die mangelnde Kontrolle durch das Ohr mitverantwortlich sein. Albert Leitzmann.

Sharp, Cecil J. ed. The Country Dance Book: Part VI. Fifty-Two Country Dances (1650—1728). II. — Country Dance Tunes. Sets X and XI. London 1922, Novello. je 3/— sh.

Sigl, Max. Die Kirchenmusik in ihren Grundfragen. Grundsätzliche Gedanken z. Kirchenmusik als Ästhetik u. Kritik. kl. 8°, 112 S. Regensburg 1922, J. Kösel & F. Pustet. 15 *M*.

Simonard, Magdeleine. La voix travaillée suivant les lois de la physique et de la physiologie. Paris 1922, M. Sénart.

Slezak, Leo. Meine sämtlichen Werke. 11.—19. Tausend. 8°, 263 S. Berlin 1922, E. Rowohlt. 60 *M*.

Solvay, Lucien. L'Evolution théâtrale dramatique et lyrique. 2 vol. 756 S. Paris 1922, G. Van Oest & Cie. 30 Fr.

Sommer, Hermann. Laute und Gitarre. (Musikal. Volksbücher.) kl. 8°, 100 S. u. 8 Tafeln. Stuttgart 1922, J. Engelhorns Nachf. 35 *M*.

Spadoni, G. Il Maestro Emilio Cellini. Rom 1922, L'Universelle.

Specht, Richard. Wilhelm Furtwängler. (Die Wiedergabe . . . I, 4.) 16°, 53 S. Wien 1922, WILA.

Spemann, Franz. Die Seele des Musikers. Zur Philosophie der Musikgeschichte. 2. unveränd. Aufl. (Der Neue Bund. Heft 10.) 8°, 72 S. Berlin [1922], Furche-Verlag. 30 *M*.

Stefan, Paul. Anna Bahr-Mildenburg. (Die Wiedergabe. Wiener Gegenwart u. ihr Besitz. Eine Sammlung kleiner Bücher, hrsg. von P. Stefan. I. Reihe, 6. Bd.) 16°, 38 S. Wien 1922, WILA (Wiener Lit. Anstalt).

Stefan, Paul. Neue Musik und Wien. kl. 8°, 76 S. Leipzig, Wien, Zürich 1921, E. P. Tal & Co.

Hoffmann, Rudolf St. Franz Schreker. kl. 8°, 171 S. Leipzig, Wien, Zürich 1921, E. P. Tal & Co.

Wellesz, Egon. Arnold Schönberg. kl. 8°, 154 S. Leipzig, Wien, Zürich 1921, E. P. Tal & Co.

Wie zweimal in Florenz, so liegt auch in Wien Keim und Antrieb zu neuer Musikblüte zweimal: am Ende des 18. und, uns Zeitge-

nossen aus eignem Erleben bewußt, an der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert. Die Darstellung des italienischen und östlichen Einflüssen zugänglichen Bodens, der die erste Entfaltung dieser letzten Entwicklung sah, der die Bedingungen ihres Entstehens in sich schließt, ist die Aufgabe, die Paul Stefan sich stellte und mit leichter Hand löst; mit leichter Hand insofern, als die Aufsuchung innerer Zusammenhänge gemieden wird: Stefan will das Bild geben, keine „Geschichte"; aber sein Bild ist gefilmt und nicht gemalt — kreidebleich fahren, ihre Blöße mit dem vom Verfasser entliehenen Mäntelchen freundlich schmückender Beiwörter deckend, schlotternde Schemen über die Leinwand. Übrigens sei die Schwierigkeit, die die Zusammenfassung (unter welchem Gesichtspunkt sie auch geschehe) der nach Richtung, Inhalt und Tempo so verschiedenartigen Strömungen innerhalb eines Gemeinwesens bietet, keinen Augenblick gering geschätzt.

Die wissenschaftliche Bestimmung einer Einzelerscheinung, einer Pflanze gegenüber der eines Beetes oder eines Gartens vergleichbar, ist namentlich für eine jugendliche Disziplin lohnender, und so sind auch die beiden, den für die neue Wiener Musik entscheidenden Köpfen gewidmeten Schriften als wohlgelungen zu bezeichnen; vor allem deshalb, weil sie von ihren sich rücksichtslos zu dem Meister ihrer Wahl bekennenden Verfassern eine gehörige Mitgift lebendiger Wärme bekamen.

Hoffmann kennzeichnet sein Buch über Franz Schreker in der Einleitung selbst als pragmatischer Art. Aber, als er die Besprechung von Schrekers Dichtungen vollendet hat, erkennt er, daß es ein noch höheres Ziel für die Biographie geben müsse: „die anscheinende Zufälligkeit im Leben des Einzelnen in einer höheren Realität innerer kausaler Einheitlichkeit" aufzulösen. Mit dieser Wissenschaft gerüstet, tritt der Verfasser an die Zusammenziehung des Sinnes der Dichtungen, an die Darstellung ihrer Symbolik heran; so schildert er den Mann, wie Schreker ihn sieht, das Weib und den Kampf der Geschlechter in meist dreiteiliger Konstellation; so versucht er, in das Geheimnis der musikdramatischen Idee, der dichterischen, auf das Musikalische zugespitzten Technik zu leuchten. Von hier aus wird, die Vokal- und Instrumentalwerke in die spätere Kunstarbeit einbeziehend, die Beschreibung der vier Opern-Hauptwerke nach ihrer musikalischen Faktur unternommen, und im nächsten, die Stilelemente aufzeigenden Kapitel Schrekers Natur als romantisch schlechthin beschrieben, werden die ihr notwendigen Eigenheiten seiner Tonwelt erklärt; eine geistvolle, liebend eingehende Exegese, die man nicht ohne Gewinn aus der Hand legen wird.

Im Spirituellen noch spritziger, vom Gegenstand nicht so hingerissen wie Hoffmann, weniger einem Wunder als einer erklärbaren Erscheinung tritt Wellesz Schönberg entgegen: mehr als Kollege, möchte man sagen. So kommt es, daß die Aufzeigung der kollegialen Persönlichkeit des „Helden" ein wenig zurücktritt vor der Erörterung allgemeiner und prinzipieller Fragen, die sich bei der Schilderung von Schönbergs Lehre und seinem Werk, ja schon beim vorbereitenden Herantreten an die Gesamterfassung vor einem Schriftsteller erheben, der ihr Gewicht am eigenen Leibe verspürte, aus persönlicher Not zu ihrer Untersuchung gedrängt wurde und deren Ergebnisse nun bei dieser Gelegenheit vorlegt. Steht doch Wellesz auch als Künstler in den Wellen der Strömung, die in Schönberg eine ihrer Hauptquellen hat. So empfangen wir von dem Historiker feine Bemerkungen über den Pflichtenkreis des Biographen, der Psycholog führt uns vor den Wandlungsprozeß im künstlerischen Schaffen Schönbergs, der Theoretiker und Pädagog zeigt uns den Meister als Lehrer und Freund seiner Schüler und als spekulativen Harmoniker, und in das vielgestaltige Opus geleitet uns mit kluger Sicherheit der Künstler und Ästhet.

Aus diesen drei Schriften, die die Daseinsbedingungen einer ars nova darlegen wollen, klingt offen und verdeckt der immer noch rätselvolle Name, der den Wienern höchstes Erlebnis wurde, herauf, der Name Gustav Mahlers.

Th. W. Werner.

Studer, Otto. Die neue klavierpädagogische Lehre. Vortrag. 8°, 29 S. Basel 1922, Hug & Co. in Komm. 0.60 Fr.

Suarès, André. Vues sur Beethoven (suite). 1922.

Suhr, Werner. Der künstlerische Tanz. (Die Musik, Bd. 47/48.) kl. 8°, 124 S., mit 20 Vollbildern. Leipzig [1922], C. F. W. Siegel. 40 *M*.

Toscanelli, A. Il liuto con un cenno su le intavolature. Mailand 1922, Il Primato editoriale. 16 L.

Unger, Hermann. Musiktheoretische Laienfibel. (Musikal. Volksbücher.) kl. 8°, 130 S.

Stuttgart 1922, J. Engelhorns Nachf. 30 *M*.

Untersteiner, A. A short history of Music. M. Dodd, New York 1922. 2 $.

Van den Borren, Charles. Alessandro Scarlatti et l'esthétique de l'opéra napolitain. 8°, 14 S. Brüssel 1921, La Renaissance d'Occident.

Van den Borren, Charles. Mélodies belges contemporaines. 8°, 28 S. Brüssel 1921, édition de l'Art Belge.

Van Doorslaer, G. La vie et les œuvres de Philippe de Monte (1521—1603). 8°, 310 S. Brüssel 1921, Hayez.

Van Doorslaer, G. Jean Lestainnier, organiste compositeur (1521?—1551). 8°, 11 S. Mecheln 1921, Dierickx-Beke.

Van Doorslaer, G. Médecins musiciens et musicographes. Leurs œuvres. 8°, 15 S. Antwerpen 1921, De Vlijt.

Volkmann, Hans. Robert Volkmann. (Musiker-Biographien. Bd. 33.) kl. 8°, 95 S. Leipzig [1922], Phil. Reclam jun. 5 *M*.

Vuillermoz, Emile. Boris Godounow de Moussorgski. 1922.

Vuillermoz, Emile. Operettes. (S.-A. aus La Revue musicale). 1922.

Weber, Max. Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. Mit einer Einleitung von Th. Kroyer. VIII u. 95 S. München 1921, Drei Masken-Verlag.

Eine in jeder Art ungewöhnliche Schrift. Das ungeheure, weitverstreute, selten überblickte Material mehrerer Forschungszweige stürzt vorüber: ethnologisches, phonogrammatisches, physikalisches, universalgeschichtliches, musikgeschichtliches, völkerpsychologisches, allgemeinpsychologisches, philologisches, soziologisches (im weitesten Sinne), alles gefaßt in mühevoll gebaute und konzentrierte Sätze, deren jeder das Gedankenmaterial für eine Vielzahl davon enthält, schwer lesbar, doch wesentlich leichter sprechbar ist. Neunzig Seiten Wissensstoff und Gedanken, Kombinationen, Problemstellungen und Antworten. Ohne Kapiteleinteilung, ohne rückschauende oder weiterleitende, gliedernde Zwischensätze, ohne äußerlich sichtbare Disposition. Zunächst nur ein Zeugins phantastischer Universalität und gleichzeitig des äußersten, hartnäckigsten Strebens nach vollkommen rationaler Methode. Wo liegen die Ziele dieser rapiden Arbeit, wo ihre Ergebnisse? Kroyer sucht einiges davon festzuhalten. Zwei „Musikwelten" tun sich auf, die des Distanzprinzips (Skalenbildung mit der Intention gleicher Distanzen zwischen den Tönen) und die der Akkordik (Skalenbildung aus physikalisch eindeutig bestimmbaren Intervall-Tönen). Warum kommt das Morgenland zu jener, das Abendland zu dieser? Zahlreiche Gründe wirken auf das abendländische Entwicklungsphänomen ein: das Transpositionsbedürfnis, die Notenschrift usw., alles in steter Kooperation mit den mannigfachsten musikhistorischen, kultischen, psychologischen u. a. Gegebenheiten und Bedürfnissen. Im Verfolg dieser Darstellung wird die Temperierung, die Instrumentengeschichte, zuletzt die technische und wirtschaftliche Soziologie der Instrumente und deren Einfluß auf die Kunstentwicklung gestreift, zuweilen hell beleuchtet.

Doch ist dies Angeführte keine „Inhalts-Angabe". Das Buch ist hundertmal reicher, als jedes normale Referat sein kann. Es ist selbst eine erweiterte Inhalts-Angabe, eine mühsam und nicht ganz erfolgreich angeordnete Sammlung Tausender von Notizen und Gedankengängen, die auch durch den Titel keineswegs hinreichend inhaltlich umrissen werden. Für zwei Gruppen von Lesern wertvoll: für Fachleute, und zwar für universal arbeitende Soziologen wie für Musikgelehrte i. e. S., und für die Laien, die ungeachtet des Nichtverstehenkönnens einzelner rein fachlicher Partien und Sätze daraus die allgemeinen Erkenntnisse der vielfältigen Bezogenheit, Verursachung und Wirkung weltwichtiger Phänomene vom Rang der musikalischen, und gelegentliche, aber tiefe Einsichten ästhetischer, ja menschlich-allgemeiner Art zu pflücken verstehen. Wer Max Weber kannte, wird durch dieses unerhörte Fragment, das hinzuwerfen für ihn Nebenarbeit war, während es auch nur zu projektieren dem „normalen" Kopf zu schwer gewesen wäre, nicht überrascht sein. Ganze Blöcke solcher Fragmente wälzte dieser geniale Gelehrte gelegentlich im Gespräch, in der Tagesarbeit, in der Diskussion aus dem Riesenvorrat seines Geistes hervor. Die „Tragik des Unvollendbar" spricht aus diesem einen wie aus so vielen Fragmenten des Weberschen Schaffens, die Tragik des in der Chaotisierung und Sektisierung der geistigen Arbeit vergeblichen Mühens um Wissenschaft i. e. S. und Universalität in einem, die nicht durch Webers frühen, allzufrühen Tod allein bedingte Tragik

einer Geisteskultur-Entwicklung, welche wir alle hilflos beobachten. Wolfgang Schumann.

Wehrhan, Karl. Das niederdeutsche Volkslied „vom Herrn Pastor siene Koh" nach seiner Entwicklung, Verbreitung, Form und Singweise. 8°, X, 105 S. Leipzig 1922, O. Lenz. 18 *M*.

Weißmann, Adolf. Giacomo Puccini. (Aus: Zeitgenössische Komponisten. Eine Sammlung hrsg. von H. W. v. Waltershausen.) München, Drei Masken-Verlag.

Die Aufgabe, das Wesen Puccinis und seine Bedeutung für das Opernleben der Gegenwart zu erfassen, ist gut gelöst. Mit den Worten: „Wir wollen Puccini nicht tragisch nehmen. Er verträgt es nicht. Seine Begrenzungen sind offenbar" hat der Verfasser den richtigen Standpunkt von vornherein festgelegt. Die etwas feuilletonistische Behandlung paßt gut zu Puccini, Licht und Schatten sind gut verteilt, die Zukunft wird an dem Bilde kaum etwas ändern. So ist das Ganze eine für Musiker und Musikfreunde gleich lesenswerte Studie geworden. Georg Göhler.

Wellesz, Egon. Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien. (Theater u. Kultur. Bd. 6.) kl. 8°, 82 S. Wien 1922, Wiener Liter. Anstalt. 35 *M*.

Widmann, J. V. Johannes Brahms in Erinnerungen. 4. Aufl. 8°, 176 S. Berlin 1921, Gebr. Paetel. 40 *M*.

Das Freundesbuch des Schweizer Dichters, 1898 zuerst erschienen, ist heute fast schon klassisch geworden, und verdient in seiner Liebenswürdigkeit und Wärme die Klassizität: vielen wird es gleich mir die menschliche Persönlichkeit von Brahms zuerst nahe gebracht haben. Dieser vierte Abdruck ist ein unveränderter der vorhergehenden Auflage; ein paar Druckfehler sind unnötigerweise auch geblieben, und fast wünscht man heute aus unserer erweiterten Kenntnis der Quellen einen kleinen Kommentar. Die Briefe von Brahms an Widmann liegen vor (Briefwechsel Bd. VIII, 1915); und den Brief Gottfried Kellers, der zu dem politischen Streitfall zwischen Brahms und Widmann Stellung nimmt und den Widmann teilweise unterdrücken zu sollen glaubte, möchte man jetzt doch auch in diesen „Erinnerungen" gerne ganz lesen; zumal ihn Ermatinger (III, 527 f.) ohne Bedenken mitgeteilt hat. A. E.

Wilmshurst, W. L. Parsifal: a Study of Wagner's Music Drama. London 1922, Lund & Humphries. 1/6 sh.

Wilson, Mortimer. Orchestral training. 8°. New York 1922, Fischer & Bro. 3 $.

Wolf, Johannes. Musikalische Schrifttafeln. Für den Unterricht in der Notationskunde. Heft 3 u. 4 (je 9 Tafeln). (Veröffentl. des Fürstl. Instituts f. musikwiss. Forschung zu Bückeburg, Reihe 2, Veröffentl. 2.) Leipzig 1922, C. F. W. Siegel. 80 *M*.

Wolzogen, Hans v. E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher. Mit 8 Bildern und 5 Vignetten von Hoffmanns Hand. („Die Musik". Bd. 13/14.) kl. 8°, 154 S. Leipzig [1922], C. F. W. Siegel. 40 *M*.

Wymetal, Wilhelm. Marie Jeritza. (Die Wiedergabe ... I, 10.) 16°, 52 S. Wien 1922, WILA.

Zopff, Hermann. Der angehende Dirigent. 3. Aufl. Bearb. v. Carl Kipke. 8°, IV, 126 S. Leipzig 1922, C. Merseburger. 20 *M*.

Dissertationen

Brav, Ludwig. Die Entwicklung der Tanzfolgen für Orchester bis zur Mitte des 30jähr. Krieges. (Berlin 1921.)

Bronalski, Ludwig. Die Lieder der hl. Hildegard, eine stilistische Untersuchung. (Freiburg i. d. Sch. 1921.)

Brückner, Karl. Giovanni Mossi, seine Umwelt und seine Sonaten. (München 1921.)

Fast, Alfred. Friedrich Schneider in seinen Sinfonien und Ouvertüren. (Halle 1921.)

Handschin, Jacques. Choralbearbeitungen und Stücke mit rhythmischem Text in der Mitte des XIII. Jahrhdts. (Basel 1921.)

Hofer, Heinrich. Die Instrumentalwerke von Christian Cannabich. (München 1921.)

Janowitzer, Erwin. Die Opern von Peter Cornelius. (Wien 1921.)

Keßler, Ernst. Die nichtdiatonischen Stufen im mittelalterlichen Kirchengesange. (Freiburg i. d. Schw. 1921.)

Kirsch, Ernst. Die Bibliothek des Mus. Instituts bei der Univ. Breslau; ein Beitrag zur Kenntnis des Anteils Schlesiens an den musikalischen Strömungen des 16., 17. u. 18. Jahrhdts. (Breslau 1921.)

Kraus, Ludwig. Das deutsche Liederspiel in den Jahren 1800—1830. (Halle 1921.)

Krott, Rudolfine. Die Singspiele Schuberts. (Wien 1921.)

Leux, Irmgard. Chr. G. Neefe, Biographie und Instrumentalkompositionen. (München 1921.)

Lorenz, Alfred. Das Formproblem in Richard Wagners „Ring des Nibelungen". (Frankfurt a. M. 1921.)

Loß, Walter. Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650—1800. (Berlin 1921. Vgl. AfM III, 285.)

Lutz, Paul. Über die Tonbildung in den Lippenpfeifen. (Berlin 1921.)

Meyer, Walther. J. N. Hummel als Klavierkomponist. (Kiel 1922.)

Michalitschke, Anton. Theorie des modus. Eine Darstellung der Entwicklung des musikrhythmischen modus und der entsprechenden mensuralen Schreibung. (Prag 1921.)

Müller, Joh. Heinr. Eduard. Motivsprache und Stilart des jungen Bach im Verhältnis zu derjenigen in der vorgeblich Bachischen Lukaspassion. (Basel 1921.)

Müller-Blattau, Jos. Stilistische Grundzüge einer Geschichte der Fuge. (Freiburg i. Br. 1921.)

Müller-Prem, Fritz. Das Musikleben am Hofe des Herzogs von Württemberg in Carlsruhe in Oberschlesien. (C. M. v. Weber als herzoglicher Musikintendant u. Herzog Eugen als Komponist.) [Breslau 1921.]

Munter, Friedrich. Ignaz von Beecke. (München 1921. Vgl. ZfM IV, 11/12.)

Noack, Elisabeth. Georg Christoph Strattner. (Berlin 1921. Vgl. AfM III, 447.)

Radanowicz, Editha. Das Wiener Lied 1789—1815. (Wien 1921.)

Roger, Kurt G. Peter Cornelius als Liederkomponist. (Wien 1921.)

Rosenfeld-Römer, Ernst. Johann Schenk als Opernkomponist. (Wien 1921.)

Saß, Johannes. Die musikalischen Einrichtungen in den drei evangelischen Haupt- und Pfarrkirchen der Stadt Breslau seit der Reformation. (Breslau 1921.)

Schäfke, Rudolf. Ed. Hanslick u. d. Musikästhetik. (Göttingen 1921. Auszug im Jahrb. d. Phil. Fak. in Göttingen 1921, Hist.-philol. Abt. Nr. 23, S. 143.)

Schnapp, Friedrich. Die persönlichen Beziehungen Rob. Schumanns zu H. C. Andersen, R. Reinick und Fr. Hebbel. (Münster i. W. 1922.)

Singer, Alphons. Leben u. Werke des Augsburger Domkapellmeisters Bernhard Klingenstein. (München 1921.)

Sirola, Bozidar. Das istrische Volkslied. (Wien 1921.)

Sondheimer, Robert. Die Sinfonien Franz Becks. (Basel 1921. Vgl. ZfM IV, 323 f.)

Strelitzer, Hugo. Meyerbeers deutsche Jugend-Opern. (Münster i. W. 1922.)

Teuschert, Roland. Die Ouvertüren Mozarts. (Wien 1921.)

Thierfelder, Helmuth. Vorgeschichte u. Ent-

wicklung des deutschen Männergesangs. (Halle 1921. Wird im Druck erscheinen.)

Wagner, Rudolf. Der Berliner Notenpapyrus nebst Untersuchungen zur rhythmischen Notierung und Theorie. (München 1920.)

Wenz, Josef. Franz Liszt als Lyriker. (Frankfurt a. M. 1921.)

Zador-Zucker. Über Wesen und Form der sinfonischen Dichtung. — Beiträge zu ihrer Entwicklungsgeschichte von Liszt bis Strauß. (Münster i. W. 1922.)

Neuausgaben alter Musikwerke

30 Arie Antiche della Scuola Napoletana ad una voce con accompagnamento di Pianoforte, pubblicate da Maffeo Zanon. Mailand (1922), G. Ricordi & C.

Arne, T. A. Suite per Clavicembalo, riveduta e trascritta per pianoforte da Emilia Gubitosi. (Dall'„Arte Pianistica" Nr. 3, Napoli 1922). Mailand 1922, G. Ricordi & C.

Joh. Seb. Bachs Werke. Bachs Choralspiel. 22 Orgelchoräle Joh. Seb. Bachs aus Lüneburger bis Weimarer Zeit, hrsg. von Hans Luedtke. (Veröffentlichungen d. Neuen Bachgesellschaft, Jahrg. XXII, H. 1.) 2°, 43 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel.

(Benvenuti, G.) XXXV Arie di vari Autori del Secolo XVII a una Voce con accompagnamento di Pianoforte. Mailand 1922, G. Ricordi & C.

Boccherini, Luigi. Sei Quartetti per Archi, op. 6; edizione riveduta e riordinata da Enrico Polo. Mailand [1922], G. Ricordi & C.

Clavicembalisti Italiani. Composizioni scelte, rivedute, diteggiate ecc. da Mario Vitali. Mailand [1922], G. Ricordi & C.

De Rossi, Abbate Romano. Allegro de la Sonate I, Andante de la Sonate IV [per cembalo]. Recueillis et annotés par Emile Bosquet. Paris 1922, M. Sénart.

Duport, J.-P. Sonate en La mineur pour Violoncelle et Piano. Transcrite et harmonisée par Paul Bazelaire. Edition nationale. Paris 1922, Maur. Sénart.

Marais, Marin. Suite en La pour Violoncelle et Piano. Recueillie et annotée par M. E. de Bruyn. Paris 1922, Sénart.

Monteverdi, Claudio. Sonata sopra „Sancta Maria" per Canto ed Orchestra. Versione ritmica e strumentale di B. Molinari. Mailand 1922, G. Ricordi & C. Partitur 5 L.

Mitteilungen

Prof. Karl Thiel ist zum Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik ernannt worden. Geh. Rat Prof. Hermann Kretzschmar, der bisher die Leitung der Anstalt kommissarisch verwaltete, trat am 1. Oktober in den Ruhestand.

Am 28. August starb im 82. Lebensjahre in Barcelona Felipe Pedrell. Das Wirken des hochverdienten spanischen Musikgelehrten ist auch in diesen Blättern (III, 304) bei Gelegenheit seines 80. Geburtstags durch Alfred Reiff eingehend gewürdigt worden.

Am 22. August ist in Danzig Prof. Dr. Carl Fuchs gestorben, der Vorkämpfer Nietzsches und Freund Hugo Riemanns, für dessen Bestrebungen er sich mit den Schriften „Die Zukunft des musikalischen Vortrags" (1885) als erster einsetzte. Unter seinen übrigen Schriften ist die bedeutendste „Takt und Rhythmus im Choral"; seine einstigen Referate in der „Danziger Zeitung" wären einer Sammlung und Herausgabe würdig. Es soll in diesen Blättern seiner noch ausführlicher gedacht werden.

Am 15. August hat sich der Geburtstag Wilhelm Rusts, des um die Große Bachausgabe hochverdienten Musikers und Nachfolgers von Bach im Thomaskantorat zum hundertstenmal gejährt.

In Geising, der Geburtsstadt Johann Kuhnaus, hat zum Gedächtnis an dessen zweihundertjährigen Todestag (22. Juni) eine Johann Kuhnau-Feier stattgefunden, bei der Prof. Dr. Arnold Schering den Festvortrag hielt und u. a. Kuhnaus Solokantate „Weicht, ihr Sorgen" ihre Wiederauferstehung erlebte. An Kuhnaus Geburtshaus wurde eine Gedenktafel enthüllt.

In den Tagen vom 3.—6. Novbr. 1922 findet in Dresden ein Heinrich Schütz-Fest statt. Geplant sind, außer einer Ausstellung, Aufführungen des Weihnachtsoratoriums, der Musikalischen Exequien, verschiedener Psalmen und Madrigale, sowie einiger Werke von Schein, Scheidt, Rosenmüller und Gio. Gabrieli.

Aus Anlaß des 250jährigen Todestages von Heinrich Schütz wird Musikdirektor Holtschneider in Dortmund mit seinem Bachchor am Totensonntag die „Exequien", an Weihnachten die „Historia von der Geburt Jesu Christi" und am Karfreitag die „Passion" zur Aufführung bringen.

Musica sacra an der Leipziger Universität. Welche reiche kirchenmusikalische Arbeit an der Leipziger Universität geleistet wird, ist aus folgenden Daten ersichtlich. Im Konzertjahr Nov. 1921—Nov. 1922 haben Universitäts-Kirchenchor und Studentenorchester (Leitung Prof. Hans Hofmann) folgende elf Konzerte veranstaltet, die alle ausverkauft waren: 5. Nov. Konzert 94 „Psalmenkonzert". — 20. Nov. Konzert 95 Fricke „Zum Gedächtnis Entschlafener" (neu), Mozart „Requiem". — 19., 20., 21. Dez. Konzert 96–98 „Weihnachts-Oratorium von Herzogenberg (dreimal aufgeführt). — 28., 29., 30. Dez. Konzert 99–101 „Aus der Weihnacht ins neue Jahr", Weihnachtskonzerte in Göttingen, Northeim, Einbeck. — 6. April Konzert 102 „Von Palmensonntag bis Ostern" (für die Teilnehmer des Kongresses für zeitgemäßen Religionsunterricht zu Leipzig). — 21. Juni Konzert 103 „Neueste deutsche Kirchenmusik" (Neuheiten, Manuskript- und Uraufführungen von Werken von Böhme-Reichenbach, Kranz-Leipzig, Hiller-Leipzig (Choralkantate „O Welt sieh hier dein Leben"), Hoyer-Chemnitz (Concertino für Streichorchster u. Orgel), Flath-Dresden, Martin-Weimar (Eine geistliche Frühlingskantate), Schumann-Berlin („Wachet auf", Choralmotette f. Blasorchester, Chor u. Orgel). — 13. Juli Konzert 104 „Abend und Abschied" (Abendmusik zum Abschied des ersten Universitätspredigers D. Ihmels).

Der Verband Deutscher Musikkritiker (E. V.) hielt seine diesjährige Hauptversammlung bei Gelegenheit des Tonkünstlerfestes in Düsseldorf ab. Die Zahl der Mitglieder hat sich erheblich vermehrt. Der Verband umfaßt Musikkritiker aus dem gesamten deutschen Sprachgebiete. In seinem Jahresberichte stellte der 1. Vorsitzende, Prof. Dr. Hermann Springer-Berlin, fest, daß der Verband, namentlich als gutachtende Instanz, vielfach angerufen worden ist. Bei der Besprechung der wirtschaftlichen Fragen konnte der Vorsitzende darauf hinweisen, daß neuerdings der Verband bei der Vorbereitung der Tarife fördernd mitgewirkt hat. Zur Beilegung besonderer Streitfälle wurden die Grundlinien eines ehrengerichtlichen Verfahrens festgelegt.

Die Musikbibliothek Paul Hirsch (Frankfurt a. M.) wird aus ihren Beständen eine Reihe für die Forschung wichtige Werke veröffentlichen. Unter der Leitung von Prof. Joh. Wolf und Paul Hirsch sollen jährlich drei Publikationen fertig gestellt werden. Demnächst wird der erste Band erscheinen, der „Tractato vulgare de canto figurato de Francisco Caza“ (Mailand 1492), eine Schrift aus dem Schülerkreis des Gafori. Der Traktat ist zuerst in Faksimiledruck wiedergegeben, dann von Prof. Joh. Wolf übersetzt und mit einer kurzen historischen Einteitung versehen. Einen besonderen Wert erhält das Bändchen durch ein Verzeichnis der nachweisbaren musiktheoretischen Inkunabeln. Als zweiter Band wird von G. L. Conforti die „breve et facile maniera d'esercitarsi“ (Rom 1593) folgen, als dritte Nummer ein Sammelband von Liederdrucken des 18. Jahrhunderts. In ähnlicher Weise werden möglichst mannigfaltige Gebiete bei der weiteren Auswahl berücksichtigt werden, neben den Theoretikern und Schuldramatikern des Mittelalters auch die Meister des 17. und 18. Jahrhunderts.

Anläßlich der 62. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands in München fanden zahlreiche Darbietungen von Kirchenmusik statt. Vom musikwissenschaftlichen Standpunkt aus bedeutend war das am 26. August im Dom zu unserer Lieben Frau vom Domchor unter Leitung von Domkapellmeister Berberich veranstaltete Geistliche Festkonzert, welches ältere und neuere Meister zu Gehör brachte. Eröffnet wurde es durch Teile aus Palestrinas sechsstimmiger Missa Illumina oculos meos. Wenn auch die neuere Forschung das Werk nicht mehr als Reformmesse bezeichnen kann, bleibt sie doch eine der tiefsinnigsten des Meisters. Ihre Themen entstammen dem Introitus der Missa Ad postulandum gratiam bene moriendi. An der Stätte ihres einstigen Wirkens begrüßten wir auch Motetten der großen Münchener Tonsetzer Ludwig Senfl und Orlando di Lasso. Von Senfl hörten wir jenes duftig-zarte, trotz aller Kunst so anmutige „Marienlied“ Ave rose sine spinis (fünfstimmig). Neu war die Wiedergabe des Tenors. Dieser wurde nämlich instrumental durch Violen und Celli verstärkt. Das Experiment, die alte Besetzung auf diese Weise zu rekonstruieren, gelang glänzend; in seltener Klangfülle und Schönheit leuchtete das Werk. Von Orlando di Lasso kam das erschütternde sechsstimmige Dies irae-Fragment Recordare Jesu zum Vortrag. Von Meistern der Venetianer Schule hörten wir Giovanni Gabrielis Jubilate Deo (achtstimmig), H. L. Haslers Tribus miraculis (sechsstimmig) und J. P. Sweelincks Venite exultemus (fünfstimmig). Das geistliche Konzert des 17. Jahrhunderts war durch Andreas Hammerschmidts Machet die Tore weit (sechsstimmig) mit Orgel und drei Posaunen vertreten. Zum Schluß seien von älteren Kompositionen die drei thüringischen Motetten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts genannt: Mein Jesu, Ich bin arm und elend von Liebhold, und Du himmlischer Hort. In diesen Werken fällt der den Mitteldeutschen durch Joh. Pachelbel vermittelte sangliche Stil auf; der daktylische Rhythmus des letzten Stückes greift gleichfalls auf einen Nürnberger, nämlich Joh. Erasmus Kindermann, zurück und weist vorwärts auf Joh. Seb. Bachs Weihnachtsoratorium. Gabriele Englerth und Domorganist Jos. Schmid als Begleiter brachten die Stücke künstlerisch vollendet zur Wiedergabe. Bertha Antonia Wallner.

Am 10. Juni hat sich in Bern eine vereinigte Ortsgruppe der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft konstituiert, der Berner, Freiburger und Solothurner Musiker, Musikfor-

scher und Musikfreunde angehören. Ihr Geschäftssitz ist Bern; dem Vorstand gehören an: Musikdirektor Ernst Graf, Prof. Dr. Ernst Kurth, Dr. Walter Reitz, Prof. Dr. Peter Wagner und Dr. E. Schild.

Das Collegium musicum der Universität Leipzig unter Leitung von Herrn Prof. Dr. H. Albert veranstaltete am 14. Juli einen offenen Abend für die Mitglieder des Lehrkörpers und die Studierenden der Universität. Es wurden aufgeführt: Händel, Ouvertüre zur Oper Rodrigo für Streichorchester mit Bläsertrio; fünf Fragmente antiker Musik, bei denen die Aulos-, bzw. Kitharabegleitung durch Oboe und Gitarre wiedergegeben wurde; Mozart, die sechs neuaufgefundenen Menuette, die bisher nur in Salzburg aufgeführt worden sind, in Kammerorchesterbesetzung; Heinrich Albert, Begrüßungskantate für Martin Opitz; Mozart, Klavierkonzert A dur (K.-V. 488). Unter den antiken Fragmenten interessierte besonders der neuaufgefundene altchristliche Hymnus. Bei einer des übergroßen Zudranges wegen am 20. Juli veranstalteten Wiederholung des Abends unterstützte Herr Privatdozent Dr. H. J. Moser, Halle das Collegium in dankenswerter Weise.

In Erwin Krolls Studie über E. T. A. Hoffmann im letzten Heft muß es S. 546, letzte Zeile heißen: S. 198, statt 138; S. 549, Z. 13 muß es heißen: ein ... Duett, in dem Dejoneus von dem träumenden Philaerus, dem Obersten seiner Leibwache, erfährt ...

Kataloge

Antiquariat der Seidelschen Buchhandlung, Wien I, Graben 13. Anzeiger Nr. 5.

[Enthält u. a. eine Abteilung: Alte Noten, die besonders reich an Erst- und Frühdrucken Schubertscher Lieder ist.]

Aug./Sept. **Inhalt** 1922

Seite

Wolfgang Michael (Freiburg i. Br.), Die Entstehung der Wassermusik von Händel . . . 581
Friedrich Munter (München), Ignaz von Beecke (1733—1803) 586
Georg Kinsky (Köln a. Rh.), Beiträge zur Tielke-Forschung 604
Arnold Schering (Halle a. d. S.), Ein Memorial Joh. Kuhnaus 612
Johannes Wolf (Berlin), Die Jahresversammlung der Mitglieder des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg am 19.—21. Juni 1922 615
Herm. Springer (Berlin), Das Düsseldorfer Tonkünstlerfest 617
Th. W. Werner (Hannover), Moderne Kammermusik und Mozartfestspiele in Salzburg . 620
H. K. Schmid, Zweites Donaueschinger Kammermusikfest zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst 624
Bücherschau 626
Neuausgaben alter Musikwerke 641
Mitteilungen 642
Kataloge 644

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38